

Der kürzeste Weg ins Himmlische Jerusalem

Das spätmittelalterliche Bildprogramm im
Nonnenchor Wienhausen

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Carolina Morgan-Grap

Angenommen im Frühjahrssemester 2013
auf Antrag der Promotionskommission bestehend aus:
Prof. Dr. Christian Kiening (hauptverantwortliche Betreuungsperson)
Prof. Dr. Susanne Köbele

Zürich, 2020

*Im Gedenken
an meine Mutter Anita
und
meinen Bruder Gilbert*



Nonnenchor Kloster Wienhausen – oben: Blick nach Westen vom Eingang her;
unten: Blick gegen die Ostseite mit Altar (Fotos: Ulrich Loeper)

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1 Einleitung	6
2 Bestandesaufnahme und Datensicherung	19
2.1 Entstehung und historische Ausgangslage des Klosters	19
2.1.1 Eckdaten des Klosters und Entstehungstechnisches	21
2.1.2 Die Zisterzienser und die Frauengemeinschaften	22
2.1.3 Wienhausen – ein Zisterzienserinnenkloster?	26
2.1.4 Politische Aspekte der Gründung	27
2.2 Der Nonnenchor des Klosters Wienhausen	33
2.2.1 Die Funktion des Chors und die Klausur der Nonnen	34
2.2.2 Der Bau und seine Ausstattung	36
2.2.3 Restaurationen und heutiger Zustand der Malereien	41
3 Das Bildprogramm des Wienhäuser Nonnenchors	49
3.1 Linearität und Narration der Heilsgeschichte	52
3.2 Beschreibung der Wandfriese	54
3.3 <i>logos</i> und <i>locus</i> – Repräsentation des Wortes durch die Männer, örtliche Nähe der Frauen zu Christus	62
3.3.1 Die heiligen Männer und das Wort	66
3.3.2 Das Licht des Himmlischen Jerusalem und das Kloster Wienhausen	75
3.3.3 Der Thron im Angesicht des Herrn – die Inszenierung der Äbtissin	88
3.3.4 Die Marien und der Glaube – die Passion mit Umbesetzungen	107
4 Wie das Heil in die Welt kommt – schleierhafte Bilder, räumliche Seelen	123
4.1 <i>Corpus</i> und <i>velamen</i> – der Leib Christi als Körper und als Schleier	123
4.1.1 «Die Heiligen wohnen im Bild» – die Körperlichkeit des Bildes	124
4.1.2 Die Schleierhaftigkeit des Bildes	128
4.2 Gute und böse Bilder – das Gedächtnis als innerer Bildraum	

und der Weg zum bildlosen Gedenken	131
4.2.1 <i>Die Augen des Leibes und die Augen der Seele</i>	132
4.2.2 <i>Das Gedächtnis als Bildraum und der Austausch von Bildern</i>	134
4.2.3 <i>Bilderaustreibung</i>	135
5 Das Himmlische Jerusalem im Nonnenchor	139
5.1 Weinranke und Turm – Ornamente fürs Diesseits und fürs Jenseits	141
5.2 Das irdische Jerusalem und das Himmlische Jerusalem – <i>Jerusalem verum und Jerusalem mysticum</i>	145
5.3 Der Schleier vor dem Himmlischen Jerusalem	152
5.4 Verkörperte Auferstehung – die Skulptur Christi im Nonnenchor	155
5.5 Jerusalem als Anfangs-, Endpunkt und Zentrum	161
6 Innere Ferne, äussere Nähe – medialer Austausch, performative Nachfolge	164
6.1 Voraussetzungen	166
6.1.1 <i>«Weich wie Wachs» – weibliche Physis in mittelalterlicher Auffassung</i>	166
6.1.2 <i>In der Nachfolge Christi – durch compassio zur unio mystica</i>	168
6.1.3 <i>Die Bilder als Anleitung zur Bildlosigkeit und Weg zur unio mystica</i>	174
6.2 Performativität und Medialität – Nachvollzug und Entzug	177
6.2.1 <i>Aspekte der Performativität</i>	180
6.2.2 <i>Wahrnehmung als Performativität – Teilhabe und Distanz</i>	185
6.2.3 <i>Performativität und Räumlichkeit – Weg und Raum</i>	188
6. 2. 4 <i>Performativität und Überwindung der Medien</i>	193
7 Schlusswort	197
8 Bibliografie	202
8.1 Abbildungsnachweis	213

9 Bildteil	214
9.1 Schematische Darstellungen	220
9.2 Die Malereien in den Wandfriesen	223
9.3 Die Malereien im Deckengewölbe	254
9.3 Die Monatsbilder an der Spiegelseite des Durchgangsbogens zur Gemeindekirche	266

1 Einleitung

Weniger als eine Generation sei es her, dass «die Erforschung weiblicher Spiritualität, ganz abgesehen von der ›visuellen Kultur‹ der Frauenklöster, noch immer als ein Nebengebiet der historischen Forschung betrachtet wurde». Dies schrieb Jeffrey F. HAMBURGER, heute Professor für religiöse Kunst des Mittelalters an der Harvard-Universität in den USA, im Jahr 1998. Er habe in den 1980er Jahren als Doktorand, der sich dem Thema spiritueller Formen in mittelalterlichen Nonnenklöstern verschrieben hatte, feststellen müssen, dass seriöse und systematische Forschungen auf diesem Gebiet vollständig fehlten: «Zu meinem Erstaunen gab es selbst auf einfache Fragen – wie die Nonnen lebten und Gott verehrten, was sie sahen und was sie lasen – keine Antworten.»¹ In den letzten Jahrzehnten wuchs das Interesse an den mittelalterlichen Frauenklöstern jedoch kräftig und beständig, und die Forschung wurde breiter. Anhand vorhandener Zeugnisse wie Handschriften, Chroniken, Konventstagebücher, Gebetshandschriften und Visionsberichte wurde versucht, ein allmählich kohärenteres Bild zu erschliessen vom Alltag, von den Bedingungen und Umständen in den Frauenklöstern. Einige dieser Schriften wurden in jüngster Zeit erstmals ediert², viele andere sind noch nicht einmal transkribiert. Hinzu kommt der reichhaltige Schatz an kunsthandwerklichen Gegenständen – Ostensorien, Statuen, Teppichen, Stickdecken bis zu Buchmalereien und kleinen Andachtsbildchen – ein Fundus, der zum Teil lange Zeit gar nicht erst inventarisiert worden war. Texte und kunsthandwerkliche Gegenstände sind Zeugen, die näheren Aufschluss geben können zum Klosteralltag, zu Formen der Spiritualität in Nonnenstiften, indem sich Rituale, Ausprägungen in der Andacht und Frömmigkeit erschliessen. Besonders aufschlussreich sind Handschriften und Gegenstände, wenn sie in einem Kloster im Verbund erhalten sind und be-

¹ HAMBURGER 2004, S. 4.

² Z. B. verschiedene Gebetshandschriften aus dem Kloster Wienhausen, ediert von MECHAM 2004; das Konventstagebuch einer deutschen Zisterzienserin aus dem 15. Jh., analysiert von SCHLOTHEUBER 2004; das sogenannte Verslegendar (um 1300) im Kloster Wienhausen, ediert und analysiert von MATTERN 2010, um nur einige wenige zu nennen.

trachtet werden können: Durch wiederholte Verweise auf ein Motiv sowohl in Text als auch in Bild lassen sich sicherere Rückschlüsse ziehen, und es lassen sich Gewichtungen feststellen, die auch über Jahrzehnte hinweg andauern.

Die neue und stets noch junge Forschung kann jedoch die reichhaltige Kultur der Nonnenklöster in Betrachtung und Analyse nicht einfach in Anlehnung an die besser erforschten Mönchsklöster erschliessen. Denn bereits bei der Gründung eines Nonnenkonvents spielten kloster- und familienpolitische Aspekte gewichtig mit und führten im Vergleich mit Männerkonventen zu unterschiedlichen Entscheidungen, was zum Beispiel den Standort des Klosters, aber auch dessen Bauweise betraf – Kriterien, die mit darüber entschieden, ob ein Orden ein Nonnenkloster überhaupt offiziell aufnehmen, also inkorporieren, wollte oder nicht. In diesem Punkt muss deshalb auch nachgefragt werden, welche Stellung Frauenklöster innerhalb des Ordens hatten und – noch weiter gefasst – welche Akzeptanz innerhalb der Gesellschaft. Das Verlangen und die Hartnäckigkeit frommer Frauen, Gemeinschaften nach verbindlichen Ordensregeln bilden zu können, stiessen auf eine Lücke in den Ordensbestimmungen. Weder Benedikt von Nursia noch Bernhard von Clairvaux hatten verbindlich festgelegt, ob ihre Orden die Aufnahme von Frauen guthiessen. Daran entzündete sich eine Kontroverse, die mit verschiedenartigen Argumenten dafür und dawider ausgefochten wurde, aber zu keiner endgültigen verbindlichen Lösung führen sollte. In diese Kontroverse mischten sich Herrschaftsfamilien, die unter anderem auch deshalb Klöster stifteten, um ihre weiblichen Mitglieder, die sie (aus politischen Gründen) nicht verheiraten konnten oder wollten, in einem Kloster unterzubringen.

Wesenszuschreibungen, die mit der weiblichen Physis begründet wurden, beeinflussten zudem die Anforderungen an eine gegenüber den Mönchen striktere Klausur der Nonnen. Damit verbunden waren auch die Gestaltung der Andacht und deren Lenkung. Einerseits wurde den Nonnen durch ihr «unblutiges Martyrium», die Jungfräulichkeit, eine besondere Rolle als «Mittlerinnen zwischen Gott und den Menschen» zugeschrieben und kam deshalb «ihren Gebeten [...]»

grosse Wirksamkeit zu»³. Andererseits hielt man die weibliche Daseinsweise für «eine verminderte, abgeschwächte Verwirklichung des Menschseins»: Wegen der «körperlichen Schwäche der Frauen» könne «sich die Seele in ihnen weniger klar entwickeln», was die Frau zu einem «Sinnenwesen» mache, ausgestattet lediglich mit einer *ratio inferior* gegenüber der *ratio superior*, die dem Vernunftwesen des Mannes zuerkannt wurde.⁴ Die Sinne der Frau bedurften daher als Folge dieser Auffassung besonderer Lenkung, die mit der erwähnten strikteren Klausur und, damit verbunden, baulichen Konsequenzen erreicht werden musste.

Die wichtigste bauliche Auswirkung war der Nonnenchor, oft im Westteil der Gemeindekirche untergebracht. Er sollte den Blickkontakt vorwiegend zwischen männlichen Laien und den Ordensschwestern verhindern.

Ein Nonnenchor ist nun auch der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit, genauer gesagt: das Bildprogramm des Chors im Zisterzienserinnenkloster Wienhausen. Das Nonnenkloster Wienhausen in Niedersachsen (Deutschland) wurde bereits im 13. Jahrhundert gegründet, der Chor wurde erst später, um 1330, angebaut. Die Wände und das Deckengewölbe des schlichten gotischen Baus sind lückenlos bemalt mit Märtyrerszenen, mit Szenen aus der Genesis, aus der Passionsgeschichte Christi und mit Szenen, die apokryphen Texten entstammen. Diese malerische Ausstattung des Nonnenchors in ihrer Form und Fülle ist das «einzige deutsche hochgotische Beispiel einer lückenlosen farbigen Gesamtfassung eines grösseren Innenraumes».⁵

Zentral an der Gestaltung des Bildprogramms, die mit einer Auswahl an biblischen und apokryphen Texten zusammenhängt, war zweifellos die Vermittlung der Heilsgeschichte, was durchaus einer christlichen Tradition vom Frühchristentum bis ins Spätmittelalter entspricht. Nicht traditionell und geradezu unüblich dagegen ist die malerische Ausstattung des Nonnenchors in einem Kloster, das sich der Zisterzienserregel verschrieben hatte. Für die Zisterzien-

³ SCHLOTHEUBER 2004, S. 5. Die Nonnen gewährleisteten das stetige Fürbittgebet für die herrscherliche (Stifter-)Familie.

⁴ SCHLOTHEUBER. S. 105.

⁵ MICHLER 1968, S. 5.

ser waren karge und schmucklose Räume üblich. Bernhard von Clairvaux, der als zweiter Gründervater dieses Ordens gilt, hatte sich ausdrücklich gegen Bilderwerk in Kirchen und Klöstern ausgesprochen, da es seiner Ansicht nach von der Andacht ablenke. Er hiess es nur da gut, wo es darum ging, die Laien an den christlichen Glauben heranzuführen und den Schriftunkundigen die Bibel zu vermitteln. Nun gehört der Nonnenchor zum Klausurbereich eines Klosters, in dem die Nonnen siebenmal täglich ihre Gebete verrichteten. Der Gemeinde war dieser Ort mit ganz wenigen Ausnahmen verschlossen. Weshalb also ausgerechnet ein Kloster, das sich an der Zisterzienserregel orientierte, eine solche umfangreiche malerische Ausstattung aufweist, ist eine der Fragen, die diese Arbeit begleitet. Dass das Kloster Wienhausen vermutlich nicht in den Zisterzienserorden inkorporiert wurde und die Regeln in Sachen Ausstattung womöglich deshalb vernachlässigte, vermag dies nur zum Teil begründen.⁶ Denn auch die einmalige Gesamtausmalung der Oberkirche San Francesco in Assisi von Ende des 13. Jahrhunderts – wenn es sich auch hier nicht um einen Klausurbereich handelt, so doch um den Teil eines Klosterkomplexes eines inkorporierten Ordens – wirft die Frage auf, weshalb ausgerechnet in der Kirche des Bettelordens der Franziskaner eine solche Ausmalung möglich war, die der Orden eigentlich verbot.⁷

Die beschreibende Annäherung an das Bildprogramm wie auch der analytische Teil in dieser Arbeit bewegen sich im Spannungsfeld zwischen der politisch wie auch sozial besonderen Situation mittelalterlicher Frauenkonvente und der Vermittlung der Heilsgeschichte. Dabei muss die Problematik des «Gegenstands» vorerst umrissen werden: Einerseits waren für die Entstehung des Wienhäuser Konvents ordens- und herrschaftspolitische Aspekte entscheidend

⁶ Vgl. hierzu MICHLER 1968: «Diese für ein Zisterzienserkloster so befremdliche Tatsache mag ihre Erklärung darin finden, dass Wienhausen als Nonnenkloster nicht dem Generalkapitel des Ordens, sondern dem Diözesanbischof unterstand. Damit wurde eine solche Abweichung von den Ordensregeln möglich.» S. 5–6.

⁷ Vgl. hierzu BELTING 1977: «Schon die Existenz einer Total-Ausmalung verlangt uns eine Erklärung ab, weil sie von den Ordens-Statuten ausdrücklich ausgeschlossen wird.» BELTINGs Begründung ist in diesem Fall wiederum eine ordenspolitische, die auf Wienhausen nicht adaptierbar ist: «Auf der Suche nach einer Erklärung für diesen Widerspruch stossen wir auf die Tatsache, dass der Orden keine monolithische Einheit war, sondern aufgespalten in verschiedene Fraktionen, die miteinander im Streit lagen um die Frage, wie das Verhältnis des Ordens zur Welt und zur angetroffenen Papstkirche sein sollte.» S. 32.

und prägend, weshalb die Rahmenbedingungen und Begleitumstände der Klostergründung und der späteren Entstehung des Nonnenchors zu Beginn der Arbeit aus historischer Perspektive skizziert werden. Weltliche Interessen der Stifterfamilie, die sich auch im Bildprogramm niederschlagen, können damit erkannt werden. Dabei muss auch der Frage nachgegangen werden, wer die Rezipientinnen im Umgang mit diesem Bildprogramm waren: Aus welchen sozialen Schichten kamen die Nonnen? Traten sie aus freien Stücken ins Kloster ein? Waren es erwachsene Frauen oder waren es auch Mädchen, die hierhin gebracht wurden?

Andererseits betrifft die Problematik die Wandmalereien selber: Was ist gesichert am jetzigen Bestand? Wovon kann man nach den Restaurierungen, die seit der ursprünglichen Ausmalung um 1335 notwendig geworden waren, ausgehen? In der vorliegenden Arbeit werden für die Gegenstandssicherung der Malereien erstmals die jüngsten Restaurierungsberichte von Anfang der 1990er Jahre mit einbezogen.

Den Kern der Arbeit bildet aber die präzise Beschreibung des reichhaltigen und berühmten Bildprogramms unter Berücksichtigung der Erkenntnisse aus den Restaurierungsberichten und die bildtheoretischen Analysen. Die Hauptfragen, aufgrund derer diese Arbeit entstanden ist, richten sich an das Bildprogramm selber. Was zeigt es? Wie rufen die Bilder Themenkomplexe auf? Wie lässt sich darin lesen und wie erschliesst es sich?

Generell lässt sich sagen, dass über die religiösen Bilder und Bildprogramme an Türen, Portalen, Wänden, Gewölben, Reliquienschreinen die biblische Botschaft effizienter verbreitet werden konnte, vor allem in Zeiten, als die meisten Gläubigen Analphabeten waren oder zumindest des Lateins nicht kundig. Dennoch gehen diese Werke weit über den Status visualisierter (Bibel-) Texte hinaus. Bilder galten als Mittler zwischen der himmlischen und der irdischen Sphäre, zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen. Dabei sind häufig vielschichtige Verweisbeziehungen in einzelnen Bildern und auch in ganzen Bildprogrammen angelegt, die in einer Wechselwirkung standen mit Texten, auf die anhand von Inschriften verwiesen wird. Text und Bild standen nicht in einem

Konkurrenzverhältnis, sondern wurden als einander ergänzend, sogar erweiternd aufgefasst. Dabei waren bei der Art, wie die Bilder inszeniert wurden, Sichtbarkeit und Anordnung wichtige Kriterien für den Ablauf und die Auswahl der Bilder: Bedeutendes – bedeutsame Figuren, Sujets, Gruppen, Szenen – wird sichtbar gemacht, indem es an augenfälliger Stelle platziert und gegebenenfalls inszeniert wird, indem zum Beispiel weitere Bilder darum herum angeordnet werden und einen eigenen oder weiteren Sinnkomplex stiften.

Diese grundsätzlichen Überlegungen zu komplexen christlichen Bildprogrammen müssen in Bezug auf die Spezifik des Nonnenchors adaptiert werden, insofern dieser nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war, die Vermittlungsleistung demnach auf einer anderen Ebene beabsichtigt gewesen sein muss (vgl. hierzu Seite 13). Hans BELTING, der den Freskenzyklus der Oberkirche von San Francesco in Assisi als Erster in seiner Gesamtdarstellung betrachtete, merkte zu seiner Analyse an, es könne nicht genügen, nur «nach dem Inhalt des Programms» zu fragen, «so, als gäbe es diesen losgelöst von seiner anschaulichen Vermittlung im gegebenen Kirchenraum»⁸. Raum und Bildprogramm sind dialektisch aufeinander bezogen, prägend dabei ist ebenso, zu welchem Zweck und Gebrauch der Raum bestimmt ist.

Zum Unterschied von Raum und Bildprogramm schrieb BELTING des weiteren: «Man kann nicht ohne weiteres davon ausgehen, dass ein Programm *existiert*. Man muss seine Existenz, anders als den Raum, erst beweisen.»⁹ Die Schwierigkeit liegt hierin, «das Programm aus der Sicht nicht nur des historischen, sondern des konkret angesprochenen Betrachters zu verstehen»¹⁰. Für die Erschliessung des Bildprogramms im Nonnenchor mit seinen gut hundert Einzeldarstellungen wurde nun ein funktioneller Ansatz gewählt und danach gefragt, was die Nonnen sahen, wenn sie den Chor betraten. Dadurch erschliesst sich Schritt für Schritt ein narrativer Duktus der Verlaufsrichtung nach, wobei auch darstellerische Komponenten und Elemente beschrieben werden. Es wird also ein mobiler Standpunkt gewählt, der vorerst noch Hypothese bleiben muss, für

⁸ BELTING 1977, S. 31.

⁹ BELTING 1977, S. 31.

¹⁰ BELTING 1977, S. 31.

die Bild- und Bildprogrammbeschreibungen jedoch ergiebig und fruchtbar ist. Die Analysen Wolfgang KEMPs, der christliche Bildprogramme anhand ihres linearen Duktus erschloss und aufzeigte, wie sich die christliche Zeitvorstellung in Bilderabfolgen auf Türen, an Kirchendecken und -wänden niederschlug, gaben hierzu wichtige Impulse. «Die Heilsgeschichte ist für den Christen eine authentische lineare Entwicklung in der Zeit und wird so auf natürliche Weise in narrativer Form präsentiert», ist eine jener Aussagen Kemps, die bekräftigen, christliche Geschichte sei linear konzipiert.¹¹ Ihr immanent ist stets der Anfang (die Genesis), der das Ende (die Apokalypse) bereits vorwegnimmt. So sind auch im Nonnenchor die Malereien an der Südwand der Genesis gewidmet, der Apokalypse die Gewölbemalereien des gesamten östlichen Jochs. Das ist nur eine der Strategien im Bildprogramm, um das Vergangene gegenwärtig zu setzen, gleichzeitig das Zukünftige vorwegzunehmen, um beides aufeinander zu beziehen und sowohl im Bild als auch räumlich verfügbar zu machen.

Im gleichen Kapitel 3 werden daraufhin die Verknüpfungen, Verweise und Relationen zwischen den einzelnen Bilderreihen und Bildern betrachtet. Dadurch erschliessen sich weitere Sinnkomplexe, die die Linearität der biblischen und apokryphen Narration überschreiten, es ergeben sich andere Zusammenhänge in vertikaler und diagonalen Richtung. Gerade anhand der paradigmatischen Bezüge lassen sich spezifische Formen dargestellter Vermittlung zwischen Himmlischem und Irdischem, zwischen Göttlichem und Menschlichem erkennen. Im Kontrast zu Darstellungstraditionen in der christlichen Kunst zeichnet sich im Nonnenchor ein eigener Gestaltungswillen ab. Dieser Gestaltungswillen wird unter anderem am Unterschied zwischen dem Mittlertum der männlichen und demjenigen der weiblichen Heiligen sichtbar. Beispielsweise fehlt den Märtyrerinnen auf den Wandmalereien weitestgehend das Schriftband in der Hand, das als vermittelndes Element bezeichnet werden kann. Den Märtyrern dagegen ist es durchwegs gegeben. Zudem lassen sich Umbesetzungen von wichtigen Positionen innerhalb der Darstellungen der Heilsgeschichte im Deckengewölbe feststellen. So ist es möglich, dass eine weibliche Figur an einer

¹¹ KEMP 1994, S. 77.

biblischen Handlung beteiligt ist, die in dieser Weise in der heiligen Schrift nicht zu finden ist. Ein Beispiel dafür ist das Gewölbemedallion, das die Kreuzabnahme Christi zeigt: Auf dieser Darstellung wird Joseph von Arimathäa, der laut den Evangelien Christus vom Kreuz nahm, ersetzt durch Maria, die ihre Arme um den Leib Christi schlingt. Aus beidem, unterschiedlichem Mittlertum und Umbesetzungen, folgert ein bestimmtes Selbstverständnis der Nonnen. Dies schliesst an die Diskrepanz an zwischen dem Wunsch nach regelhafter Ordenszugehörigkeit und der Möglichkeit, gerade die Nichtzugehörigkeit als Freiraum zu nutzen. Doch erschöpft sich die Reflexion über Abweichungen und Eigenheiten allein in dieser Schlussfolgerung nicht.

Die vorliegende Arbeit legt den Fokus auf den Raum des Nonnenchors und seine malerische Innenausstattung, regionalen und überregionalen ikonografischen Zusammenhängen wird nicht nachgegangen. Das erlaubt es, den Nonnenchor als geschlossenes System zu betrachten, das sich zwar in Einzelbildern durchaus an bestehenden Darstellungskonventionen orientierte.¹² Doch um das Bildprogramm des Nonnenchors in seiner Funktionalität, seiner Medialität und seiner Performativität zu betrachten, sind Querverweise und Bezüge zu anderen Bauwerken und Kunstwerken nicht zwingend aufschlussreich, da Vergleichsbeispiele in einer solchen Gesamtheit rar sind.¹³ Diese Vorgehensweise hat verschiedene Gründe: Zum einen betreffen die regionalen Bezüge ganz andere Systeme und Gemeinschaften, die zum Teil sogar die Spezifität eines Frauenklosters vermissen lassen. Kunstgeschichtliche Bezüge innerhalb des Klosters Wienhausen sind vorhanden wie zum Beispiel das Motiv der Erschaf-

¹² Vorbilder für einzelne Darstellungen im Nonnenchor Wienhausen lassen sich in der malerischen Ausstattung des nahe gelegenen, aber früher entstandenen Doms in Braunschweig finden, weshalb auch schon die gleiche Werkstatt hinter beiden Ausmalungen vermutet wurde. Allerdings werden die Malereien im Braunschweiger Dom, die erst 1845 wiederentdeckt wurden, um 1240/50 datiert, also rund achtzig bis neunzig Jahre früher als diejenigen im Nonnenchor. Die Stifterin des Klosters Wienhausens hatte in die Familie Heinrichs des Löwen, des Gründers des Braunschweiger Doms, eingeheiratet.

¹³ Vgl. hierzu MICHLER 1968, die die Einzigartigkeit der Wienhäuser Nonnenchor-Gesamtausmalung in der Gotik betont: «Zwar kommt es nun nicht selten zu einer rein dekorativen farbigen Fassung der Architektur, aber figürliche Totalausmalungen finden sich nicht mehr. Selbst wo in Ausnahmefällen noch grössere figürliche Programme dargestellt werden, ist keine «farbige Haut» mehr ausgebildet, sondern Einzelfiguren, Szenen und Ornamente sind locker auf den hellen, nicht farbig getönten Flächengrund der Wände und Gewölbe gesetzt.» S. 5. Vgl. auch BELTING 1977 über den zirka 30 bis 40 Jahre früher entstandenen Freskenzyklus in der Oberkirche San Francesco in Assisi: «Ein solcher Raum ist mit einem solchen Programm hier zum ersten Mal ausgestattet worden. Das Ergebnis hat kein Vorbild.» S. 32.

fung Evas im Nonnenchor, das in beinahe gleicher Darstellung im berühmten Heilsspiegelteppich (entstanden um 1430) wiederaufgegriffen wurde. Doch meist handelt es sich dabei um Bezüge, die in eine spätere Entstehungszeit vorverweisen und damit wiederum auf den Nonnenchor zurückreferieren. Vor dem Nonnenchor bestanden im Kloster der Westflügel und die Allerheiligenkapelle, die beide ebenfalls mit Wandmalereien ausgestattet waren, die aber zum grössten Teil nicht mehr erkennbar sind. Zum andern tritt bei dieser Vorgehensweise der kunstgeschichtliche Aspekt in den Hintergrund, um der Frage nach der Vermittlung der Heilsgeschichte und nach deren Konstellationen nachgehen zu können und den Blick auf die verschiedenen Ebenen der Übertragung zu lenken.

Bisher richtete sich die Forschung auf die erwähnten Zusammenhänge aus und suchte kunstgeschichtliche Bezüge innerhalb und ausserhalb des Klosters herzuweisen, sodass der Nonnenchor als eigenes System und auch als Referenzort für etliche spätere Werke gar nicht richtig angegangen wurde. Wiebke MICHLERs Dissertation von 1967, deren Arbeit bisher als einzige ausschliesslich den Nonnenchor behandelt, ist ebenfalls am kunsthistorischen Ansatz orientiert; sie widmete sich vorwiegend den Beschreibungen der einzelnen Darstellungen und den ikonografischen Bezügen. MICHLERs Verdienst ist die Grundlagenforschung, indem sie sämtliche Einzelbilder beschreibend erarbeitete und Texte ausfindig machen konnte, die mit der malerischen Ausstattung zusammenhängen. MICHLER dokumentierte zudem für jede einzelne Darstellung auch noch so kleine Abweichungen der sichtbaren aktuellen Malschicht gegenüber einer durchschimmernden Malschicht. Seit ihrer nun mehr als 45 Jahre zurückliegenden Arbeit wurden aber erneut Restaurierungsarbeiten an den Malereien durchgeführt, deren Ergebnisse relevant sind. Zudem liegen auch neue Forschungsergebnisse und vor allem Transkriptionen der Inschriften auf den Spruchbändern der Nonnenchor-Malereien vor.

APPUHN schliesslich, der sich ebenfalls eingehend mit dem Kloster Wienhausen auseinandersetzte und die ersten Monografien dazu verfasste, stellte vor allem bei seinen ikonografischen Studien und Interpretationen die ver-

schwundene Edelreliquie des Heiligen Blutes ins Zentrum. Eine solche muss zur Entstehungszeit des Chors und dessen Malereien im Konvent vorhanden gewesen sein.¹⁴ Dieser Aspekt kann nicht ausser Acht gelassen werden und wird auch in dieser Arbeit behandelt, jedoch nicht als Ausgangspunkt, um nicht den Blick bereits zum Voraus in diese Richtung zu lenken.

Den Ausführungen zum Bildprogramm mit den Beschreibungen der Bilderreihen und deren Zusammenhängen und Verweisen untereinander als auch auf Texte folgt die Analyse, bei der es vorerst darum geht, den medialen Status des Bildes im Mittelalter zu skizzieren.

Der theologisch ausgelegte Vermittlungsprozess der durch das religiöse Bild in Gang kam, war vorerst dadurch geprägt, dass dem Bild eine Wesenhaftigkeit und Heiligkeit zuerkannt wurde. Diese Auffassung war jedoch einem tiefgreifenden Wandel unterzogen: Wurde im 10. und 11. Jahrhundert noch ein präsentischer Status des Bildes hochgehalten, indem im Bild der oder die Heilige selbst verehrt wurde, so wurde diese Präsenz mit der Zeit relativiert. Aber immer noch wurde das Verhältnis zwischen «Bild und Abbild als ontologisches Verhältnis beschrieben, das allenfalls qualitative Unterschiede in der Seins-teilhabe zuliess»¹⁵. Bis schliesslich auf dem Höhepunkt des Bilderstreits in der Reformationszeit um 1520, nach dem sich auch die neue Konfession bildete, den Bildern diese Anwesenheit aberkannt wurde, sodass sie noch als reines Zeichen verstanden wurden, das auf etwas verweist. Im Bild selbst durfte aber das, was es darstellt, nicht im Geringsten mehr als Seiendes erkannt werden. Die «radikalste Fassung» dieser Zeichentheorie vertrat Huldrych Zwingli, der auch den «Sprung von Benennung und Realitätswechsel leugnete»: «Für ihn blieb das Zeichen lediglich Zeichen und wechselte auch dann nicht seine Realität, wenn es mit gleichem Namen wie das Bezeichnete angesprochen wurde.»¹⁶

Grundsätzlich aber ging es in den Debatten, ob zwischen Bild und Abbild Materialpräsenz bestehe, darum, was das Gottesgedächtnis sichere, und dabei

¹⁴ APPUHN 1961, S. 75–138.

¹⁵ LENTES 2000, S. 28.

¹⁶ LENTES 2000, S. 28.

um die Streitfrage, ob den symbolischen Formen – wie unter anderen den Reliquien und Bildern – eine gedächtnisstiftende Kraft zukam oder überhaupt zukommen konnte.¹⁷ Den Streit um die Bilder Christi und der Heiligen und um die Frage, ob ihnen etwas, und, wenn ja, was, innewohne, bezeichnet Thomas LENTES als eine «Diskussion um Wesen und Wert von Zeichen und Medien überhaupt [...]». Alles entschied sich daran, ging es doch letztlich um die Kernfrage der christlichen Theologie: wie nämlich Offenbarung in Zeichen vermittelt und somit das Heilige überhaupt in der Welt und der Geschichte präsent werden konnte.»¹⁸

Die Vermittlungsmöglichkeiten der religiösen Bilder werden in Kapitel 4 der Arbeit mit den beiden Metaphern *corpus* und *velamen* für das Wesen der Bilder theoretisch zu fassen versucht: Beide nehmen Bezug auf den Leib Christi und wie er das Göttliche vermittelt. Und beide Wesenzuschreibungen werden ihrerseits übertragen auf jegliche Darstellung von Heiligem. Mit diesen Metaphern kann das Präsentische des Bildes in seiner Paradoxie als körperlich Anwesendes und gleichzeitig als auf das Abwesende Verweisendes erfasst werden.

Von der Bilderfrage aus wird der Schritt zur Andacht gemacht, zum Bildgebrauch, der ein entscheidender ist, wenn es um die grundsätzliche Frage geht, weshalb ein Klausurraum wie der Nonnenchor Wienhausen mit einem Bildprogramm ausgestattet wurde. Die Klärung des Wesens der Bilder ist bestimmend für die Andacht vor ihnen, für den Bildgebrauch. An diesem Punkt fanden auch die Debatten des Bilderstreits ihre Fortsetzung: Was durfte verehrt werden? Wenn dem Bild ein Eigenleben zugesprochen wurde, dann übernahm es bereits die Funktion eines Heiligen beziehungsweise *war* das Bild die heilige Person selbst. Diese Art der Andacht setzten spätestens die Reformtheologen mit heidnischem Bildgebrauch gleich.¹⁹

¹⁷ LENTES 2000, S. 21.

¹⁸ LENTES 2000, S. 21.

¹⁹ Schon früh und auch mehrfach wurde an den Konzilien versucht, die Verhaltensregeln zum korrekten Bildgebrauch zu klären, für den in der Ost- und Westkirche ein unterschiedliches Verständnis vorherrschte. Offenbar liegt ein entscheidendes Missverständnis, die dieser Debatte zugrundeliegt, in der fehlerhaften Übersetzung eines Konziltexts aus dem 8. Jh. vom Griechischen ins Lateinische: Im lateinischen Text wurde nicht zwischen «Anbetung» und «Verehrung» differenziert – nur Gott durfte

Im 14. Jahrhundert, um die Entstehungszeit des Nonnenchors also, nahmen auch Mystiker wie zum Beispiel Heinrich Seuse Einfluss auf den Streit um die richtige Andacht vor dem Bild. Seine Auffassung einer Bildandacht wird in die Arbeit entscheidend mit aufgenommen. Seuse war überzeugt von der Wirkung der Bilder auf die Seele, wenn ein Gläubiger sich vor einem sogenannten guten Bild sammelte. Zwar erachtete auch der Dominikanermönch die bildlose als reinste Andacht, doch schätzte er den Nutzen der äusseren Bilder sehr hoch ein, um letztlich auch die inneren Bilder auszutreiben und die Seele zu leeren. Ein solcher Prozess musste gelenkt werden, weshalb es auch Anweisungen für den rechten Bildgebrauch gab, die nicht zuletzt für Mönche und Nonnen bestimmt waren.

Die Wirkungsmöglichkeit zwischen Bildern und Rezipientinnen, der auf den Grund zu gehen, die vorliegende Arbeit zum Ziel hat, entfaltet sich auf einer weiteren Ebene, nämlich der des Raumes. Weitere Beschreibungen und Beobachtungen an den Wandmalereien, vornehmlich an der Ornamentik, führen zu der These, dass der gesamte Raum des Nonnenchors über die malerische Ausstattung als Himmlisches Jerusalem konzipiert wurde. Diese Aussage enthält die Behauptung, dass Bilder nicht nur Ausstattung eines Raumes sind, sondern diesen auch konstituieren, womit eine Bestimmung des Nonnenchors vorausgesetzt wird, die durch das Bildprogramm übertragen wird. Dies steht in Kontrast zu BELTINGs Postulat, dass der Architekturraum «eine feste Gestalt hat und als Einheit vorgegeben ist»²⁰ und man seine Existenz nicht erst beweisen müsse ganz im Gegensatz zur Existenz eines Bildprogramms. Wenn aber der Raum in seiner Wesenhaftigkeit verändert wird, indem die Bilder als Medien das Himmlische Jerusalem in ihn übertragen, was bedeutet dies in der Folge für die Rezipientinnen, für die Nonnen, die sich in diesem Raum bewegen?

In Kapitel 6 wird dieser Frage nachgegangen, indem das Rezeptionsverhältnis Betrachterin – Bild um die Kategorien der Räumlichkeit, aber auch der Körper-

angebetet werden, nicht aber ein Heiliger und schon gar kein Bild. An der vermeintlichen Gleichsetzung dieser beiden schieden sich die Geister. Vgl. hierzu FRICKE 2007.

²⁰ BELTING 1977, S. 31.

lichkeit ergänzt wird. Die anfangs erwähnte «Betrachterposition» einer Ordensschwester im Nonnenchor erfährt dadurch eine Erweiterung, das bipolare Rezeptionsverhältnis zwischen Bildern und Betrachterinnen wird in die räumliche Dimension überführt. Die über die Bilder übertragene Heilsgeschichte ist nur als medial vermittelte zu haben, da sie etwas uneinholbar Vergangenes repräsentiert. Die durch die Bilder zusätzlich konstituierte räumliche Bestimmung besagt nun, dass zum Gelingen dieser Vermittlung der Nachvollzug gehört. Durch das Nachvollziehen eines Weges im Raum erst kann das Unverfügbare erreicht werden – im Nonnenkloster das für die «Bräute Christi» höchste Ziel der Union mit Christus. Diese Transzendenz scheint die letzte Ausrichtung des Bildgebrauchs zu sein – im Verbund mit Gebetstexten und der Skulptur eines aufstehenden Christus, der ebenfalls zur ursprünglichen Ausstattung des Nonnenchors gehörte (Abb. 3). Durch die performativen Vollzüge dieser Medien sollen diese, vorab aber die Bilder, gleichzeitig überschritten werden. Die Prozesse des Nachvollziehens mit transzendenter Wirkung, die sich in einem Wechselverhältnis zwischen den Nonnen, den Medien und dem, was letztere vermitteln, abspielen, werden mit einem medialitäts- und performativitätstheoretischen Ansatz analytisch gefasst.

2 Bestandesaufnahme und Datensicherung

2.1 Entstehung und historische Ausgangslage des Klosters Wienhausen

Architektonisch gesehen ist das Kloster Wienhausen ein gotisches Beispiel für die Backsteinarchitektur, die in Norddeutschland sehr verbreitet war und ist. Auch andere (Nonnen-)Klöster in der Lüneburger Heide weisen diesen Stil auf.²¹ Diesen gegenüber zeichnet sich das Kloster Wienhausen insbesondere durch zwei bauliche Spezifika aus: Ungewöhnlich ist zum einen der doppelgeschossige Kreuzgang im West- und Nordflügel, zum andern der repräsentative Doppelgiebel, der als Abschluss dieser beiden Flügel die Eingangsfassade bildet. Die Front zweier im rechten Winkel zueinander stehenden Giebel gilt als Unikum; die Giebel sind auch insofern symmetrisch, als an ihren äusseren Kanten jeweils Treppentürmchen angebaut sind (Abb. 1).²² Einer dieser Giebel bildet die Westwand des Nonnenchors, an den der oben genannte Nordflügel angrenzt.

Bautechnisch unterscheiden sich die Mönchs- und Nonnenkonvente des Zisterzienserordens im Grundsatz dadurch, dass der Orden für die Männerklöster klare bauliche Richtlinien erlassen hatte, für die Nonnenkonvente dagegen nicht. Kriterien, um die Nonnenklöster zu vergleichen, sind deshalb vor allem in Abgrenzung zu den Mönchskonventen erkennbar, aber nicht zwingend durch einen genuin gemeinsamen Stil oder geltende Richtlinien speziell für Nonnenklöster. Unterscheidungsaspekte in diesem Sinn, die Zisterzienserinnenklöster sozusagen «in Differenz zu» vergleichen lassen, sind die Lage des Klosters und die Initiative für die Stiftung: Anders als für die Klöster der Mönche, die an

²¹ Wienhausen zählt zu den sogenannten Heideklöstern, sechs Nonnenkonventen verschiedener Orden, die zwischen dem 10. und 13. Jahrhundert gegründet wurden und fast alle Beispiele für die Backsteingotik abgeben. Der Verbund der Heideklöster ist aber kein historischer, sondern existiert erst, seit sie alle durch die Klosterkammer Hannover verwaltet werden. (Den ersten Impuls dazu gab 1542 die welfische Reformationsfürstin Elisabeth von Calenberg, seit 1818 verwaltet die Klosterkammer das Klostervermögen in der heutigen Form. Siehe hierzu: Die Klosterkammer Hannover – ein welfisches Erbe. Kurze Darstellung einer langen Geschichte. Hannover 2007.) Die Heideklöster befinden sich in und am Rand der Lüneburger Heide, dazu gehören Walsrode (gegr. 986, Benediktinerinnenkloster); Ebstorf (gegründet 1160, Benediktinerinnenkloster, ursprünglich Prämonstratenser); Lüne (gegründet 1172, Benediktinerinnenkloster); Wienhausen (gegr. 1221, Zisterzienerinnenkloster); Isenhagen (gegründet 1243, Zisterzienserinnenkloster, ursprünglich aber ein Mönchskloster); Medingen (gegründet 1228, wurde aber erst ab 1336 in Medingen angesiedelt, Zisterzienserinnenkloster).

²² Siehe zur Architektur und Baugeschichte des Nonnenklosters Wienhausen: MAIER Bd. 34;2 (1970); MOHN 2006, S. 234–244.

weltabgeschiedenen Lagen errichtet wurden, wurden für die Nonnenzisterzen Standorte in der Nähe von grösseren Siedlungen, Burgen oder Städten bevorzugt; anders als die Männerklöster entstanden die Frauenklöster der Zisterzienser «fast nie auf die Initiative des Ordens hin, sondern entsprangen privaten Stiftungen».²³ Beides trifft auf Wienhausen zu, das an einem gut erschlossenen Ort mit Marktrecht entstand und das von der Herzogin Agnes gestiftet wurde. Einer der Gründe, weshalb viele Herrscherinnen ihr eigenes Frauenstift oder -kloster gründeten, sehen SUCKALE/HAMBURGER darin, dass das Fürbittgebet für die Adelsfamilie durch die dazu verpflichtete Stiftsgemeinschaft Tag und Nacht gewährleistet war. Andere Gründe für adlige Herrscherinnen, ein Kloster zu stiften, waren, sich eine Rückzugsmöglichkeit zu schaffen oder «überzählige weibliche Mitglieder» unterzubringen.²⁴

Damit ist der Entstehungskontext bereits angedeutet, den es zu skizzieren und zu berücksichtigen gilt, wenn von mittelalterlicher Kunst in Klöstern, hier: von den Malereien im Nonnenchor Wienhausen, die Rede ist. Die vielfältigen Aspekte der Klostergründung werden im Folgenden genauer aufgezeigt anhand der (angenommenen) Zugehörigkeit Wienhausens zum Zisterzienserorden, anhand der Stiftung und dem Bau des Klosters, den territorialpolitischen Interessen der Herrschaftsfamilien der Welfen und Staufer und – damit verbunden – der Kreuzzugsideologie wie auch den ordenspolitischen Gegebenheiten der Zisterzienser.

²³ JÄGGI/LOBBEDEY 2005, S. 97.

²⁴ SUCKALE/HAMBURGER 2005, S. 21.

2.1.1 Eckdaten des Klosters und Entstehungstechnisches

Das Kloster Wienhausen in Niedersachsen wurde laut der Klosterchronik 1221 von der Herzogin Agnes von Landsberg gestiftet, der zweiten Gemahlin des Herzogs Heinrich von Sachsen aus dem einflussreichen und mächtigen welfischen Adelsgeschlecht.²⁵ Zunächst war die Stiftung in Nienhagen angesiedelt, wurde aber von dort zehn Jahre später nach Wienhausen verlegt, angeblich wegen der unwirtlichen, sumpfigen Lage und einer Mückenplage am ursprünglichen Standort. Die Legende erzählt, Agnes sei der neue Platz für das Kloster im Traum gezeigt worden, APPUHN sieht den geschichtlichen Kern woanders: «Nachdem das Kloster in Nienhagen nicht länger zu halten war, musste Agnes es in die Nähe einer Siedlung legen.»²⁶ Wienhausen war damals ein Marktflecken, 1054 hatte es das Markt-, Münz-, Zoll- und Schifffahrtsrecht vom Kaiser zugestanden erhalten.

Seinen Namen bekam Wienhausen von der Herzogin Agnes selbst. Sie zog damit einen symbolischen Vergleich zwischen Wienhausen und dem Weinberg des Herrn, auf dem die Nonnen die Arbeiterinnen sein sollten, die den fruchtbaren Weinstock hegen – ein Symbol für die wahre Religion, dessen Ranken der Tugenden sich weit ausbreiten und Trauben der guten Werke tragen sollten.²⁷ Die Weinranken sind denn auch das augenfälligste malerische Ornament im ganzen Kloster Wienhausen, insbesondere aber im Nonnenchor.

²⁵ Urkundlich ist laut AHLERS die Existenz einer Frauengemeinschaft in Wienhausen erst in den Jahren 1229 und 1232 nachweisbar. Dann war Herzogin Agnes bereits Witwe. AHLERS 2002, S. 197. Weil das Todesjahr Heinrichs 1227 und die erste urkundliche Erwähnung Wienhausens so nah beieinander liegen, bemerkt Tanja MATTERN, dass die Nonnenklöster «auffallend häufig um das Todesjahr des Stifters herum» gegründet worden seien. Sie erachtet sowohl die Annahme, «dass das Stifterpaar noch zu Lebzeiten des Mannes gemeinsam für einen künftigen Witwensitz gesorgt habe», sowie «die Vermutung, die Frau habe sich erst nach dem Tod des Mannes einen solchen geschaffen», beide als plausibel. MATTERN 2011, S. 213, Anm. 20.

²⁶ APPUHN 1986, S. 8. MATTERN erwähnt hierzu, die Verlegung sei urkundlich nicht belegbar, sie werde ausschliesslich in der Chronik erwähnt. Doch seien Verlegungen in Zisterzienserinnenklöstern zur Anfangszeit nicht selten gewesen. «Wienhausen, urkundlich seit dem 11. Jahrhundert belegt, war günstig gewählt: die Nähe zur welfischen Residenz Alten-Celle, die bereits bestehende Archidiakonatskirche, eine verkehrsgünstige Lage und die Ausstattung mit Rechten durch Heinrich III. und seine Frau Agnes boten gute Ausgangsbedingungen für eine Klostergründung.» MATTERN 2011, S. 213/14.

²⁷ In der Chronik des Klosters heisst es zur Namensgebung: «Ehemahln wardt dieser Ohrt genandt Wiginhusen sonst auch Wygenhusen von der Weyen die sich da in grosser Menge aufhielten, welche von ihrem natürlichen Fluge und von ihrer Stärke Weuhe genandt werden. Mit welchen diejenige Christen füglich verglichen werden, die wegen grosser Trägheit im Christenthum untüchtig sind sich zu den himlischen zu erheben. Nachdem aber das Kloster daselbst erbauet, hat Hertzogin Agnese lieber gesehen dass der Ohrt Wienhusen der Wienbarg des Herrn genandt würde, als woselbst sie ihre Jungfern. Als

2.1.2 Die Zisterzienser und die Frauengemeinschaften

Die Anfänge des Klosters Wienhausen fallen in eine Zeit allgemeiner Euphorie für Gründungen von Zisterzienserinnenklöstern. Die Begeisterung der Frauen für die Religiosität erlangte im 11. Jahrhundert ein so grosses Ausmass, dass zuweilen von der «religiösen Frauenbewegung» des Mittelalters gesprochen wird.²⁸ Besonders in deutschen und französischen Gebieten verlangten die Frauengemeinschaften nach der Anerkennung der Kurie. Im Jahr 1216 erreichte der Bischof Jakob von Vitry beim damaligen Papst Honorius III., dass «klösterliche Frauengemeinschaften ohne Anschluss an einen bestehenden Orden und ohne Annahme einer approbierten Klosterregel» gebildet und «Erbauungspredigten oder Exhorten in diesen Gemeinschaften» gehalten werden durften.²⁹ Doch diese Erlaubnis scheint den religiösen Frauen zu wenig verbindliche Zugehörigkeit gewesen zu sein, denn bis Anfang des 13. Jahrhunderts verzeichneten die Klöster und Orden trotzdem einen regen Zulauf, vor allem im nördlichen Europa – «das weibliche Element steht bei der religiösen Bewegung der nördlichen Gebiete durchaus im Vordergrund», so GRUNDMANN.³⁰

Der Zisterzienserorden, gegründet im Jahr 1098, war ursprünglich ganz auf Männer ausgerichtet, konnte sich aber der hartnäckigen Forderung religiöser Frauen nicht verschliessen, eigene Gemeinschaften bilden zu dürfen.³¹ Bis dahin war die Haltung des Mönchtums gegenüber der Aufnahme von Frauen in Klöster vorwiegend ablehnend: Frauen wurden als eine drohende, zugleich aber auch vermeidbare Gefährdung der Mönche auf dem Weg der irdischen Selbstheiligung angesehen. Bis 1140 existierten zwar noch einige Doppelklöster unter Wahrung einer äusserst strengen Klausur für die Nonnen, sie wa-

getreue Arbeiterinnen umb den groschen des ewigen Lebens zu erlangen, hingesezt; massen sie woll erkandt, das die ware religion einem fruchtbaren Weinstocke gleiche, der seine Ranken der Tugenden weit ausbreite, zeitige Trauben der guten Werke trage und den süssen Wein der himlischen Vergeltung dermalleins reichlich gebe.» In: Chronik und Totenbuch des Klosters Wienhausen. Abs. 5.

²⁸ GRUNDMANN 1961, S. 173; AHLERS 2002, S. 10. Brigitte DEGLER-SPENGLER betont in Bezug auf diese «schiefe deutsche Bezeichnung», dass die Betonung auf «religiös» zu legen sei und nicht auf «Frau»; sie plädiert eher für die Bezeichnung «weibliche religiöse Bewegung», um nicht «falsche Assoziationen zu wecken und die Forschung auf falsche Fährten zu lenken». DEGLER-SPENGLER 1984, S. 86.

²⁹ GRUNDMANN 1961, S. 170. Allerdings ergänzt GRUNDMANN, dass diese päpstliche Erlaubnis nur in einem Brief Jakobs von Vitry belegt sei, nicht aber in einer päpstlichen Urkunde selbst.

³⁰ GRUNDMANN 1961, S. 174.

³¹ Das Kloster Cîteaux im Burgund war das erste Zisterzienserkloster. Zwischen 1125 und 1132 entstand das erste Frauenkloster des Ordens in Le Tart nahe Cîteaux. Siehe dazu: JÄGGI/LOBBEDEY 2005, S. 96.

ren aber mehr geduldet als toleriert und wurden schliesslich aufgelöst.³² Bis zum Ende des 12. Jahrhunderts war die Aufnahme von Frauen sogar grundsätzlich untersagt.³³ Doch der Erneuerungsgedanke der Zisterzienser, der Ausdruck des Bedürfnisses war nach einer Rückkehr zu den einfachen Glaubens- und Lebensformen der Urkirche, schien die Anziehungskraft des Ordens auszumachen. Allerdings fehlten verbindliche und durch den Orden festgelegte Normen, die die zisterziensische Lebensweise in Nonnenklöstern regelte. Nonnengemeinschaften, die sich an der Zisterzienserregel orientierten, kopierten deshalb vorerst schlicht die mönchische Lebensweise und organisierten sich dementsprechend selber. So beschreibt eine Schrift von 1146/47 das Leben der Nonnen im Zisterzienserinnenkloster Montreuil als mit dem der Mönche praktisch identisch: Die Nonnen bestritten ihren Unterhalt selbst, indem sie auf den Ländereien ausserhalb des Klosters arbeiteten, Äcker umgruben, Wald rodeten und Dornen und Gestrüpp beseitigten. Frauenkonvente existierten jedoch nicht lange auf solche Art. Diese Lebensform wurde scharf kritisiert einerseits wegen der harten körperlichen Arbeit für die Klosterfrauen, die zumeist adliger Herkunft waren, andererseits – und dies war weit mehr entscheidend – waren Kirchen- und Ordensleute der Ansicht, dass Nonnen auf keinen Fall die Freiheit haben dürften, den Klosterbezirk zu verlassen, zu welchem Zweck auch immer. Dem Mangel einer verbindlichen Ordensregel für Frauenkonvente, auf den im 12. Jahrhundert verschiedentlich Ordensleute hinwiesen, begegneten die Zisterzienser (wie auch die Dominikaner und Franziskaner) erst im

³² Vgl. dazu das Zitat bei AHLERS von Jakob von Vitry (1160/70 bis 1240): «iocundum deo constructum est habitaculum [...] quasi alterius arche edificium.» Vitry gebrauchte für die Führung eines Mönchslebens die Metapher des Steuerns eines Schiffes auf See. Ursprünglich hätten die Mönche alle niederen Instinkte durch klösterliche Disziplin so weit bändigen können, dass die Steuerleute des Schiffs keine Beunruhigung zu fürchten hatten. Das Unheil habe erst seinen Lauf genommen, als die Klausur nicht mehr aufrechtzuerhalten gewesen sei, durch Nachlässigkeit die Trennung der Geschlechter verwässert worden sei. Für Vitry lag also das Problem für die Männer nicht darin, dass auch Frauen ein klösterliches Leben führten, sondern dass die Mönche die Klausur nicht streng einhielten. Seite 28ff.

³³ AHLERS zitiert eine Stelle aus einer Schrift des Zisterziensermönchs Idung von Prüfening (um 1154), worin es heisst, dass zwar die Benediktusregel nicht auf die Betreuung von Frauenklöstern eingehe, Basilius von Caesarea in seiner einflussreichen Mönchsregel aus dem 4. Jahrhundert aber sogar dazu geraten habe. Doch der Grund, weshalb der Zisterzienserorden seinen Äbten die Leitung von Frauenkonventen verbieten müsse, sei der, «dass die Nonnenseelsorge einen nicht geringen Schaden für die Seelen der Mönche verursachen könne. Die Gefahr erwüchse aus leichtfertigen <confabulationes> an den Fenstern der Frauenklöster, vor denen nicht einmal besonders gottesfürchtige Äbte gefeit seien». Übersetztes Zitat und lateinischer Originaltext in: AHLERS 2002, S. 32, 37.

13. Jahrhundert. Dann nämlich kam es zu derart zahlreichen Konventsgründungen von Frauengemeinschaften, dass der Orden sich gezwungen sah, drastische Bestimmungen für deren Aufnahme zu erlassen; 1228 entschied das Generalkapitel, dass im Namen des Ordens kein Frauenkloster mehr gebaut noch dem Orden angeschlossen werden dürfe.³⁴ Brigitte DEGLER-SPENGLER sieht in der Weigerung der Zisterzienser, Frauengemeinschaften aufzunehmen, eine erste Massnahme, eine Regulierung der Klosterzahl vorzunehmen und so eine Auswahl zu erreichen. Die zweite Massnahme ging dahin, nur solche Klöster zu inkorporieren, die die strenge auferlegte Klausur einhalten konnten und sich damit «für die monastische Lebensweise eigneten». Das heisst, die Nonnen durften keinerlei Tätigkeiten ausserhalb des innersten Klosterbereichs nachgehen, was wiederum bedeutete, dass nur ein Konvent Klausur halten konnte, «dessen Besitz genügend Einkünfte abwarf, um seine Insassinnen zu ernähren. Die zisterziensische Klausurvorschrift bewirkte deshalb auch eine soziale Ausgliederung der Frauenkonvente. Nur begüterte Gemeinschaften konnten Klausur halten oder monastisch leben, und nur solche wurden in den Orden aufgenommen; die materiell weniger abgesicherten blieben ausserhalb.»³⁵ Die Zahl der Zisterzienserinnenklöster stieg dennoch weiter stark an, sodass der Orden nicht mehr in der Lage war, die Einhaltung seiner Regeln in Frauenkonventen zu gewährleisten: 1228 sah sich das Ordenskapitel der Zisterzienser gezwungen, die Aufnahme weiterer Frauenklöster zu verbieten.³⁶ Dieses Verdikt zeigte aber besonders in Deutschland kaum eine Wirkung. Bis

³⁴ AHLERS zweifelt daran, dass die Zisterzienser ein grundsätzliches Interesse an der Gründung von Nonnenkonventen zu dieser Zeit gehabt hätten. «Eher wird davon auszugehen sein, dass sich der Orden der Einrichtung und Unterstützung einzelner Nonnenklöster nicht entziehen konnte, wenn ganze Familien sich geschlossen für ein reguliertes Klosterleben entschieden hatten.» AHLERS 2002, S. 42. GRUNDMANN erwähnt die Wurzeln des Zisterzienserordens, die nicht in der Wanderprediger-Bewegung liegen, sondern im benediktinischen Mönchtum als dessen Erneuerung die Zisterzienser hervorgingen. Dies sei auch der Grund gewesen, weshalb die Zisterzienser weder Seelsorgeraufgaben erfüllen wollten noch die religiösen Frauenkreise in sich einbeziehen wollten. Das Hauptanliegen der Zisterzienser sei ausschliesslich die Klosterreform gewesen; gegen religiöse Bewegungen ausserhalb der Klöster aber hätten die Zisterzienser heftig angekämpft. GRUNDMANN 1961, S. 174.

³⁵ DEGLER-SPENGLER 1985, S. 80.

³⁶ DEGLER-SPENGLER vertritt hier die These, die Zisterzienser hätten nicht die Absicht gehabt, Frauen den Zugang zum Orden zu verbieten, sie hätten lediglich gewisse Vorkehrungen treffen wollen. DEGLER-SPENGLER 1984, S. 80. Vgl. hierzu auch Immo EBERL, der ebenfalls keine Abwehr der Zisterzienser gegen Frauengemeinschaften sieht, sondern eher ein Sich-schützen-wollen vor allzu grosser Arbeit. EBERL 2002, S. 158/159.

1250 wurden 150 Zisterzienserinnenklöster gegründet, eine Zahl, die sich bis zum Ende des 13. Jahrhunderts noch verdoppeln sollte.³⁷

Angeichts dieser doch sehr ausgeprägten Bewegung frommer Frauen geht GRUNDMANN von «einer starken, aus eigenem Antrieb und Bedürfnis lebendigen religiösen Frauenbewegung»³⁸ aus. Ausschliesslich ökonomische Gründe für einen Klostereintritt, nämlich dass Frauen aus ärmeren Schichten oder auch adlige Frauen aus «Männermangel» eine andere Möglichkeit der Versorgung suchen mussten, lässt er deshalb nicht gelten.³⁹ Studien neueren Datums wie etwa diejenige von Eva SCHLOTHEUER hingegen weisen darauf hin, dass es für viele Adelsgeschlechter eine familienpolitische Massnahme war, ihren weiblichen Nachwuchs im Kindesalter ins Kloster zu schicken: «Sowohl den Konventen als auch den Familien kam es entgegen, dass die Mädchen oft schon als Kinder in das Kloster eintraten: Die Nonnen konnten auf diese Weise eine angemessene Erziehung und Ausbildung gewährleisten und die Familien früh eine Erbregelung treffen, die eine standesgemässe Heiratspolitik der laikalen Mitglieder erst ermöglichte.»⁴⁰ Belegt sieht SCHLOTHEUER dies unter anderem durch Guibert von Nogent (ca. 1055–1124), der in seiner Autobiografie beklagte, dass die wenigsten Nonnen aus eigenem Antrieb ein geistliches Leben wählten, sondern die meisten bereits als Kind von ihren Eltern ins Kloster ge-

³⁷ «Um 1250 existierten 220 zisterziensische Frauenkonvente gegenüber nur 15 im 12. Jahrhundert. Die Zahl der Frauenkonvente überstieg in Deutschland schliesslich die der Männerklöster.» Dies vor allem auf Vermittlung des Papstes hin, der das Recht hatte, dem Orden eine Aufnahme aufzuerlegen. «Um die Frauen vor Ketzerei zu bewahren und um nicht noch mehr Diversität im nach allen Seiten wuchernden Ordenswesen entstehen zu lassen, waren die Päpste an der Regulierung und der Eingliederung der Frauenklöster in die Orden dringend interessiert.» DEGLER-SPENGLER 1985, S. 44 und 40.

³⁸ GRUNDMANN 1961, S. 176.

³⁹ GRUNDMANN 1961, fügt an dieser Stelle einige Zeugnisse und Quellen an, die belegen sollen, dass viele der jungen Frauen, die den Schleier nahmen, aus adligem Haus stammten und das Erbe und den Reichtum ausschlugen und / oder eine Ehe mit einem reichen, angesehenen Herrn verweigerten. Allerdings beruft er sich bei diesen Zeugnissen fast ausschliesslich auf Jakob von Vitry. Zudem verzeichnet er die prägnantesten Geschichten um junge Frauen, die aus freien Stücken ein Leben in Armut und Keuschheit wählten, in den Reihen der Beginen, die nicht direkt vergleichbar sind mit einem Klosterorden. Seite 190–194. Siehe dagegen SCHLOTHEUER, Eva: «Statistischen Untersuchungen [sie beruft sich dabei auf eine Studie von Karl-Heinz Spiess, 1993; Anm. C. M.-G.] zufolge ergriffen beispielsweise drei Viertel des Adels im Spätmittelalter diese familienpolitische Massnahme [der Versorgungsfunktion der Frauenklöster].» SCHLOTHEUER 2004, S. 2–3.

⁴⁰ SCHLOTHEUER 2004, S. 5. Eine Zusammenfassung des Ablaufs einer Aufnahme ins Kloster am Beispiel des Heideklosters Lüne siehe SCHLOTHEUER, S. 121. Die Regeln besagten, dass ein Mädchen mindestens fünf Jahre alt sein musste, um ins Kloster aufgenommen zu werden, mindestens zehn musste es sein fürs Noviziat, und frühestens ein Jahr nach dem Noviziat, aber mit mindestens dreizehn Jahren konnte es die Profess erhalten. Vgl. dazu auch EBERL 2002, S. 158.

bracht würden. Das habe dazu geführt, dass «der heilige Lebenswandel erkaltet sei».⁴¹ Damit sind die beiden unterschiedlichen Ansätze in der Forschung skizziert, mit denen die zahlreichen Gründungen von Nonnenkonventen zu erklären versucht werden: auf der einen Seite mit der Versorgungslage der Adelsfamilien für ihre Töchter, auf der andern Seite mit dem Anspruch auf ein religiös-kulturelles Leben geistlicher Frauen.⁴²

2.1.3 Wienhausen – ein Zisterzienserinnenkloster?

Was die Ordenszugehörigkeit von Wienhausen zu den Zisterziensern anbelangt, besteht keine urkundlich dokumentierte Klarheit. Doch die Indizien legen den Schluss nahe, dass der Zisterzienserorden das Kloster Wienhausen nie inkorporierte. Obwohl das Kloster Wienhausen als welfische Stiftung mit allen Privilegien bestens ausgestattet war – und wohlhabender war als andere Stiftungen derselben Adelsfamilie – und damit das Klausurgebot einhalten konnte, lehnte der Zisterzienserorden eine Inkorporation zur Gründungszeit ab. Selbst für den Fall einer Nicht-Inkorporation hatte der Orden mit einer Regel vorgesorgt. Allein die Tatsache, dass diese Regel eingeführt wurde, zeugt von den Problemen, vor die der Orden durch die zahllosen Gründungen von Frauenkonventen gestellt wurde: Das besagte Ordensstatut von 1228 bestimmt, dass bei nicht-inkorporierten Zisterzienserinnen-Klöstern «die Kontrolle über die Seelsorge und Jurisdiktion nicht dem Orden aufgelastet werde, sondern beim Diözesanbischof zu bleiben habe». Das Generalkapitel beliess es also nicht nur beim Verbot für Gründungen, sondern – offenbar im Bewusstsein um dessen bedingte Wirkung – «erliess auch Strafbestimmungen für Mönche und Äbte, die entgegen dieser Bestimmungen die *cura monialium* übernahmen».⁴³

⁴¹ SCHLOTHEUBER 2004, S. 3: «...sanctae conversationis refrixit caritas...»

⁴² «Auf der einen Seite wird aus sozialhistorischer Sicht die Versorgung unverheirateter Töchter, in der Regel der Oberschicht, beschrieben. Auf der anderen Seite versuchen literarhistorische, frauengeschichtliche oder kulturanthropologische Ansätze, das religiös-kulturelle Leben der geistlichen Frauen in seinen verschiedenen Facetten und Ausdrucksmöglichkeiten zu erfassen.» SCHLOTHEUBER 2004, S. 2.

⁴³ HENGVOSS-DÜRKOP 1994, S. 87.

AHLERS beobachtet jedoch eine rechtliche Gleichstellung der nicht-inkorporierten und inkorporierten Zisterzienserinnenklöster und bezieht sich dabei unter anderem auf eine päpstliche Bulle aus dem Jahr 1245. Papst Innozenz IV. gewährte darin sowohl den inkorporierten als auch den nicht-inkorporierten Nonnenklöstern «explizit das Anrecht auf alle dem Zisterzienserorden vom apostolischen Stuhl gewährten Privilegien».⁴⁴

Für Wienhausen im Speziellen erwähnt AHLERS eine Quittung des Abts von Riddagshausen aus dem Jahr 1489, die Ordensabgaben des Klosters Wienhausen an den Heiligen Stuhl belegt. «Der Frauenkonvent beteiligte sich in diesem Jahr mit einem Beitrag ›ad redimendum priuilegia ordinis‹, obwohl das Kloster, wie ausdrücklich betont wurde, dem Zisterzienserorden nicht angehörte. Als Gegenleistung sollte Wienhausen ebenso wie andere Zisterzienserklöster berechtigt sein, die Ordnesprivilegien für sich in Anspruch zu nehmen.»⁴⁵

2.1.4 Politische Aspekte der Gründung des Klosters Wienhausen

Mit den religiösen Aspekten der Klostergründung gehen nicht nur ordenspolitische, sondern auch territorial- und machtpolitische Zusammenhänge einher. So sieht Kerstin HENGVOSS-DÜRKOP im Fall des Klosters Wienhausen (wie im Übrigen auch im Fall der Benediktinerinnenklöster Ebstorf und Walsrode, zwei weiteren Heideklöstern) «einen Zusammenhang mit dem Vordringen welfischer Positionen in die geistlichen Institute».⁴⁶ Die hier angesprochene Konfrontation ist aber weniger eine zwischen dem geistlichen Reichsfürsten und dem sächsischen Herzog, sondern hat ihren direkten Hintergrund in einem machtpolitischen Konflikt zwischen den beiden Adelsfamilien der Staufer und der Welfen.⁴⁷ Da das Bistum Hildesheim mitten im welfischen Gebiet lag und es umgekehrt den Staufern an Territorien im niedersächsischen Gebiet mangelte, verfolgten die Adelsgeschlechter ihre königliche Politik über die Reichskirche –

⁴⁴ AHLERS 2002, S. 98.

⁴⁵ AHLERS 2002, S. 99.

⁴⁶ HENGVOSS-DÜRKOP 1994, S. 84.

⁴⁷ HENGVOSS-DÜRKOP 1994, S. 86. Siehe dazu auch ausführlich: ZILLMANN 1975, S. 23 ff.

namentlich über das Bistum Hildesheim, in dem beide Seiten ihre Rechte und Positionen auszubauen bzw. zu halten suchten.⁴⁸

So war es in Wienhausen die Adelsfamilie der Welfen, die die Stiftung des Klosters Wienhausen initiiert hatte: Der Gatte der Stifterin Herzogin Agnes war Heinrich von Sachsen (ca. 1173 bis 1227), der dem Adelsgeschlecht der Welfen angehörte und der älteste Spross Heinrichs des Löwen war. Heinrich der Löwe wiederum, der wohl mächtigste Herzog aus dem welfischen Haus, hatte gegen Ende des 12. Jahrhunderts schon den Dom in Braunschweig (auch: Kirche St. Blasii genannt) gestiftet. Agnes' Schwiegervater Heinrich der Löwe liess den Braunschweiger Dom als Grablege für sich, seine Gattin und seine Nachfolger erbauen. Im Zusammenhang mit dem Nonnenchor des Klosters Wienhausen ist dies auch insofern interessant, als diese Blasiuskirche des Braunschweiger Doms mit einer reichen malerischen Ausstattung bedacht wurde, von der einzelne Darstellungen eindeutig Modell für solche im Nonnenchor Wienhausen standen.⁴⁹

Agnes wiederum, so besagt es eine Urkunde aus dem Jahr 1233, habe das Kloster Wienhausen «zu ihrem und ihres Mannes Seelenheil»⁵⁰ gegründet. Der zuständige Diözesanbischof Konrad von Hildesheim bestätigte und genehmigte diese Gründung auch, zudem sprach er dem Kloster die Archidiakonatskirche in Wienhausen zu samt deren Grundbesitz sowie die Abgabe des Zehnten in ver-

⁴⁸ «Da die territorialen Grundlagen der Staufer im niedersächsischen Raum zu gering waren und somit die übliche staufische Königsgut- und Hausmachtspolitik hier versagen mussten, war eine erfolgreiche königliche Politik im Elbe-Weser-Raum nur dann gewährleistet, wenn es gelang, die Reichskirche für die eigenen Zwecke einzuspannen. Deshalb fiel, da das sächsische Herzogtum mit «einzigartig zu bezeichnender Machtfülle» ausgestattet war, der Reichskirche und hier vor allem dem Bistum Hildesheim im Kampf zwischen Krone und Herzogsmacht eine ganz entscheidende Rolle zu.» ZILLMANN 1975, S. 23.

Anzumerken ist hier auch, dass das Bistum Hildesheim ein Fürstbistum oder Hochstift war, womit ein Territorium bezeichnet wird, in dem ein Bischof die staatliche Gewalt innehat gleichsam einem Fürsten.

⁴⁹ Einige Darstellungen und Bildkompositionen weisen eindeutige Ähnlichkeiten mit solchen im Braunschweiger Dom auf. Deshalb vermutete MICHLER und zuvor schon HABICHT, dass für den Nonnenchor in Wienhausen dieselbe Malerwerkstatt beauftragt wurde wie für den Braunschweiger Dom. MICHLER 1967, S. 127; HABICHT 1927. Die Malereien im Braunschweiger Dom entstanden allerdings rund achtzig bis neunzig Jahre früher als jene im Nonnenchor Wienhausen. Trotzdem ist es theoretisch möglich, dass diese Malerwerkstatt um 1330/35 noch immer bestand, dieselben Hände wie in Braunschweig kann man aber in Wienhausen kam mehr vermuten. Als sicher kann jedoch gelten, dass einzelne Darstellungen im Braunschweiger Dom als Modell dienten für den Nonnenchor Wienhausen. Zur Datierung der Malereien im Braunschweiger Dom vgl. SOFFNER 1999, S. 67.

⁵⁰ HENGVOSS-DÜRKOP 1994, S. 84. Vgl. hierzu auch MATTERN in Anm. 25.

schiedenen Dörfern. Zusätzlich gewährte er dem neuen Kloster Vogtfreiheit.⁵¹ AHLERS interpretiert jedoch die Schenkung des Bischofs und gerade das Gewähren der Vogtfreiheit als «eindeutig gegen eventuelle Ansprüche der Welfen gerichtet», denn der Konvent samt seinen Ländereien sollte durch diese Vogtfreiheit keiner fremden Gerichtsbarkeit unterstellt werden können. Das heisst, der klösterliche Besitz, der in den Jahrzehnten nach der Gründung beträchtlich wuchs, unterstand unmittelbar der Jurisdiktion des Bischofs.

Des weiteren erreichte die Diözese, dass nicht nur die geistliche, sondern auch die weltliche Leitung des Frauenkonvents von ihrer Verwaltung abhängig war, indem die beiden Ämter des Archidiakons und des Propstes in einer Person zusammengeführt wurden. Da der Propst ein wichtiges Amt bekleidete – er zeichnete für die äusseren Angelegenheiten des Klosters verantwortlich, also für dessen Wirtschafts- und Territorialpolitik –, «resultierten häufig auch Interessenkonflikte zwischen geistlichen und weltlichen Instanzen».⁵² Im Falle Wienhausens verstärkte der Bischof die geistliche Instanz erheblich, indem er die beiden Ämter des Propstes und des Archidiakons in Personalunion verband; er band damit Wienhausen eng an das Bistum Hildesheim.⁵³ «Darüber hinaus beanspruchte der Bischof ein Patronatsrecht, das den Konvent zu jährlichen Abgaben verpflichtete.»⁵⁴

Vor allem von dieser Abgabepflicht an den Hildesheimer Bischof versuchte die welfische Adelsfamilie «ihr» Kloster Wienhausen zu befreien: Einige Jahre nach der Gründung (1244) beantragte Herzog Otto von Braunschweig-Lüneburg beim Generalkapitel der Zisterzienser für das Kloster Wienhausen die Ordensinkorporation. AHLERS sieht darin klar einen Schachzug des welfischen

⁵¹ Siehe dazu: MAIER 2003, S. 6 ff; auch AHLERS 2002, S. 197–204; HENGEOSS-DÜRKOP 1994, S. 85.

AHLERS nennt den Bischof von Hildesheim sogar den «eigentlichen Gründer» Wienhausens, da er «kirchlichen Besitz in die Stiftung einbrachte und die Aufsichtsrechte über das Kloster und seine Liegenschaften zu wahren wusste». S. 199.

⁵² HENGEOSS-DÜRKOP 1994, S. 87.

⁵³ «Die Vermehrung, Sicherung und Verwaltung des Klostervermögens war, in enger Verbindung mit Äbtissin und Konvent, Aufgabe des Propstes, der in Wienhausen stets ein Geistlicher gewesen sein muss, da dieses Amt mit dem Amt des Archidiakons verbunden war.» LEERHOFF 1979, S. 769.

⁵⁴ AHLERS 2002, S. 198.

Hauses auf diplomatischer Ebene, um «die dominierende bischöfliche Position in Wienhausen zu untergraben».⁵⁵ Wäre das Kloster tatsächlich vom Zisterzienserorden aufgenommen worden, wäre es der Paternität Riddagshausens, eines Männerklosters der Zisterzienser in Niedersachsen von ebenfalls welfischer Gründung, unterstellt worden, womit man den Hildesheimer Bischof quasi hätte abschütteln können. Mit einer Inkorporation Wienhausens in den Zisterzienserorden wäre das Kloster auch von der Abgabepflicht befreit gewesen. Der Bischof liess dies aber allem Anschein nach nicht mit sich machen: «Mit Sicherheit wird der Antrag [auf Inkorporation] am Veto des Ordinarius gescheitert sein, der damit seinen Einfluss auf eine Hildesheimer Exklave im welfischen Territorium zu wahren wusste.»⁵⁶

HENGVOSS-DÜRKOP äussert in diesem Zusammenhang die Vermutung, der Nonnenkonvent Wienhausen sei von den Familien für ihren politischen Konflikt instrumentalisiert worden. Denn dessen Gründung erfolgte weder ausschliesslich aufgrund religiöser Aspekte, noch war der Impetus rein politisch motiviert. Vielmehr stand das Kloster auch in Zusammenhang mit den Kreuzzügen und damit indirekt mit der zisterziensischen Kreuzzugsideologie: Als eine der Hauptursachen der religiösen Frauenbewegung kommt deshalb «der Frauenüberschuss als Folge der Kreuzzüge»⁵⁷ in Betracht.

Die Konzentration auf Jerusalem, die die Thematik der Kreuzzüge birgt, widerspiegelt sich tatsächlich auch im Kloster Wienhausen. Allerdings ist hier in der malerischen Ausstattung des Nonnenchors nicht das irdische, sondern das Himmlische Jerusalem zentral, wie noch auszuführen sein wird in Kapitel 5. Die Parallele zieht wiederum HENGVOSS-DÜRKOP, die in der Darstellung des Himmlischen Jerusalem im Nonnenchor Wienhausen die Teilnahme der Frauen an den Kreuzzügen auf die kultische Ebene verlagert sieht: «Ihr [der Frauen] Jerusalem war, wie Bernhard von Clairvaux es für das Verhältnis der Zisterzienser zu den Kreuzzügen allgemein formulierte, das Kloster.»⁵⁸

⁵⁵ AHLERS 2002, S. 200.

⁵⁶ AHLERS 2002, S. 200.

⁵⁷ HENGVOSS-DÜRKOP 1994, S. 160/61.

⁵⁸ HENGVOSS-DÜRKOP 1994, S. 161.

Erst in den 1260er Jahren gelang es den Welfen allmählich, in Wienhausen die Machtverhältnisse zu drehen: Gerade 13-jährig wurde Otto I. von Braunschweig-Lüneburg zum Nachfolger des Bischofs von Hildesheim gewählt, 1274 fand die Weihe statt. Dieser Otto I. war der Grossneffe des Gründerpaares Heinrich und Agnes von Landsberg, womit der begehrte Bischofssitz schliesslich doch noch in welfische Hände geriet.

MOHN verweist auf die geringe politische Relevanz der von lokalen Adelsgeschlechtern gestifteten Frauenklöster gegenüber den Männerzisterzen, die meist vom Hochadel gestützt waren: «Diese Frauenkonvente erreichten nur selten die politische Bedeutung der Männerklöster, besaßen nur vereinzelt eine vergleichbare finanzielle Ausstattung und verfügten dementsprechend auch über weniger repräsentative bauliche Anlagen.»⁵⁹

In diesem Punkt hatte das Kloster Wienhausen einen besseren Status als andere Nonnenzisterzen: Laut APPUHN wurden in Wienhausen nicht nur Reliquien des heiligen Mauritius verehrt, die politische Bedeutung hatten, der Konvent besass auch eine Heilig-Blut-Reliquie, die allerdings heute verloren ist. «Die Reliquie des Heiligen Blutes [bezeichnete] Wienhausen als das bevorzugte Kloster der fürstlichen Familie. Denn die Stiftung dieser Reliquie war geradezu ein Vorrecht des hohen Adels, der damit sein Lieblingskloster hervorzuheben versuchte.»⁶⁰ Vor allem in den ersten zwei Jahrhunderten seines Bestehens rekrutierte das Kloster seine Nonnen vorwiegend aus angesehenen Adelsfamilien: Drei Äbtissinnen des 14. Jahrhunderts waren Angehörige des welfischen Herzogshauses. Zudem gehörten keinem der Lüneburger Frauenkonvente Angehörige des Herrscherhauses an. Diese Tatsache zeigt u. a., weshalb Wienhausen als das «Frauenkloster der Welfen» gilt.»⁶¹ In dieser Zeit erreichte der materielle und kulturelle Reichtum des Klosters seinen Höhepunkt. Es entstanden die wichtigsten Gebäude, die auch heute noch vorhanden sind: der Westflügel der Klausur, die Allerheiligenkapelle und der Erweiterungsbau

⁵⁹ MOHN 2006, S. 16.

⁶⁰ APPUHN 1961, S. 87.

⁶¹ RIGGERT 1996, S. 250.

der Kirche mit dem Nonnenchor, alle «früheste Beispiele der Backsteingotik in der Lüneburger Heide».⁶²

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Entstehung des Klosters Wienhausen im Wesentlichen ein typisches Beispiel ist für die Gründung einer Nonnenzisterze in der damaligen Zeit, was die Stiftung und den Standort anbelangt. Was allerdings die Inkorporation Wienhausens durch den Zisterzienserorden betrifft, ergeben sich Widersprüche vor allem, wenn man die Argumentation DEGLER-SPENGLERs berücksichtigt: Kloster Wienhausen war ein von der adligen Stifterfamilie reich bedachtes Kloster, so dass man davon ausgehen muss, es sei durchaus in der Lage gewesen, das strenge Klausurgebot des Zisterzienserordens einwandfrei zu befolgen. Auch die ungewöhnliche Herausstellung des Klausurbereichs im Obergeschoss, wo auch der Nonnenchor liegt, spricht dafür, dass versucht wurde, diesem obersten Gebot des Ordens Folge zu leisten, wonach die Nonnen keinesfalls ins Freie durften. Dennoch wurde der Konvent allem Anschein nach nie ordentlich inkorporiert.

Auch für die disparaten Erklärungen der Forschung für die zahlreichen Klostergründungen bietet Wienhausen ein anschauliches Beispiel: Es war reich durch adlige Stiftung und konnte wohl als Versorgungsinstitution für überzählige weibliche Familienmitglieder gelten. Doch ist das Kloster auch reich geworden an Schätzen, die dennoch auf eine ausgeprägte geistliche Kultur schließen lassen. Eva SCHLOTHEUBER fasst diesen Widerspruch pointiert zusammen: «Die Klöster als standesgemässe Versorgungsanstalten vornehmlich adeliger und patrizischer Frauen werden [...] schnell mit mangelnder religiöser Hingabe und grundsätzlicher Reformbedürftigkeit in Verbindung gebracht. Dagegen scheint ein eigenständiger mystischer Ausdruck oder ein vorbildliches geistliches Leben eng mit dem selbst getroffenen Entschluss zusammenzuhängen, der Welt den Rücken zu kehren und das Leben Gott zu widmen.»⁶³

⁶² MAIER 2003, S. 9.

⁶³ SCHLOTHEUBER 2004, S. 4.

SCHLOTHEUBER plädiert dafür, sowohl den Versorgungsaspekt als auch den spirituellen Aspekt in den Blick zu nehmen; sie kritisiert, dass die realen Bedingungen eines Klostereintritts von der Forschung zu sehr ausser Acht gelassen worden seien und in dieser Sichtweise «die gesellschaftliche Funktion der Frauenklöster als Versorgungsinstitute [...] gewissermassen in einen Gegensatz zu ihrer eigenständigen geistig-geistlichen Kultur» geraten sei.⁶⁴

In diesem Zusammenhang erachtet sie die Schnittstelle zwischen dem Kloster und der Welt, nämlich den Moment und das Ritual, durch das die Mädchen in den Konvent aufgenommen wurden, als der besonderen Betrachtung wert. Das Aufnahmehitual wurde im Kloster Wienhausen im Nonnenchor vollzogen, hier trafen «die Bedürfnisse der Familien und der Klostergemeinschaften aufeinander». Das bedeutet, dass der Chor mit seinem reichhaltigen Bildprogramm auch in dieser Hinsicht eine Vermittlungsaufgabe hatte. Denn hier wird eine eigenständige geistig-geistliche Kultur in eindrücklicher Form deutlich, obwohl die Mädchen und jungen Frauen oft nicht aus freien Stücken den Schleier nahmen. Eigenständigkeit und der Mangel an Wahlfreiheit schliessen sich deshalb nicht per se aus, müssen aber bei allen Betrachtungen stets bedacht werden.

2.2 Der Nonnenchor des Klosters Wienhausen

Im Folgenden wird der Nonnenchor genau betrachtet und beschrieben. Dabei wird auch die Frage beantwortet, weshalb ein Nonnenchor überhaupt errichtet wurde und was ihn von einem Mönchschor baulich unterscheidet. Diese Frage hängt eng mit der Funktion des Chors zusammen, weshalb an dieser Stelle auch darauf eingegangen werden muss, was die Nonnen und die Äbtissin im Chor taten. Auch diese Aspekte müssen berücksichtigt werden, wenn es darum geht, zu fragen, weshalb gerade der Klausurraum des Nonnenchors mit einer so reichhaltigen malerischen Ausstattung bedacht wurde.

Diesen Ausführungen folgen schliesslich die Beschreibungen der Bilder und Darstellungsreihen im Nonnenchor. Es soll hier aber nicht um eine kunst-

⁶⁴ SCHLOTHEUBER 2004, S. 4.

historisch lückenlose Beschreibung der einzelnen Darstellungen gehen (immerhin handelt es sich um insgesamt fast hundert Einzeldarstellungen), vielmehr sollen die fünf Bilderreihen in ihrem je eigenen Duktus beschrieben werden, wobei auch Details berücksichtigt werden, die auf gemeinsame Besonderheiten hindeuten und zwischen den Reihen übergreifend sind. Auf diese Weise werden sowohl syntagmatische als auch paradigmatische Verknüpfungen beschrieben.

2.2.1 Die Funktion des Chors und die Klausur der Nonnen

In den Zisterzienserinnenkirchen etablierte sich mit der Zeit die Lage des Nonnenchors im Westteil des Schiffs – ganz im Gegensatz zu den Männerklöstern, wo er sich an der Ostseite des Langhauses einer Kirche befindet, und zwar hinter dem Altar. JÄGGI/LOBBEDEY bezeichnen diesen Bautypus mit der Empore im Westen, der ab dem 12. Jahrhundert vor allem im nördlichen Deutschland auftritt, als charakteristisch für Frauenklöster. Ausschlaggebend für eine Verlegung des Nonnenhauses in den Westen war hauptsächlich der strenge Klausurgedanke, der auf den monastischen Reformen gründete. War der Zisterzienserorden mit verbindlichen Regeln für die Frauenkonvente sonst eher zurückhaltend, so schrieb er in Bezug auf die Klausur vor, «dass es eine Kirche und einen Konventsbereich geben müsse, in dem die Frauen ihren Tagesablauf unter Ausschluss der Öffentlichkeit vollziehen konnten».⁶⁵ Dazu gehörte, dass den Nonnen in der Kirche ein Chor zur Verfügung stehen musste, von wo aus sie die liturgischen Feiern mitverfolgen konnten, ohne vom Priester, von den Konversen und der Gemeinde gesehen zu werden. Durch die Westlage des Chors waren die Klosterfrauen zudem entgegengesetzt zur Blickrichtung der Gemeinde in deren Rücken situiert.

Den Grund für die Absonderung der Nonnen in dieser Weise sieht Gisela MUSCHIOL aber nicht allein darin, den «begierigen Augen» vor allem männ-

⁶⁵ JÄGGI/LOBBEDEY 2005, S. 97.

licher Kleriker einen Vorhang zu ziehen,⁶⁶ sondern auch in einer Art «kultischen Reinheit». So verlangte die *Institutio sanctimonialium Aquisgranensis*, die nach den Beschlüssen in Aachen von 816 Grundlage des alltäglichen Lebens in Frauenstiften wurde, dass Frauen sich bei Krankheit oder «Unpässlichkeit des Körpers» – also während der Menstruation – besser vom Stundengebet fernhalten sollten.⁶⁷

Im Nonnenchor beteten die Klosterfrauen bis zu siebenmal pro Tag das Stundengebet. Als offizielles Gebet der Kirche mussten die Nonnen das Chorgebet nicht nur zur persönlichen Tagesheiligung verrichten, sondern auch stellvertretend Fürbitte leisten für alle Gläubigen, die ihnen anvertraut waren. Damit vollzogen sie einen liturgischen Dienst.

Des Weiteren war der Ritus der Oblation vermutlich eines der wenigen Rituale, wenn nicht das einzige überhaupt, bei dem auch Laien Zugang zum Nonnenchor hatten. Bei der Oblation wurden die Mädchen bereits im Alter zwischen vier und sieben Jahren dem Kloster überantwortet. Bei dieser «allte[n] und lobliche[n] Gewonheit [...] pflegte [man] bey Annehmung der jungen Kloster Jungfern in acht zunehmen, in dem man selbige pflegte auff den Altären darzustellen und sie also Gott dem Hn. zu geben».⁶⁸ Die Mädchen wurden also auf den Altar gestellt oder gesetzt und so ihrem Bräutigam, Christus, dargebracht. Eva SCHLOTHEUBER vermutet aufgrund ihrer ausführlichen Studien, dass dieses Ritual bereits kirchenrechtlichen Status hatte und von den erwachsenen jungen Frauen nicht mehr bestätigt oder verworfen werden konnte. Die Oblation hatte den Charakter einer Opferhandlung und sollte deshalb nach Ansicht der Äbtissinnen auf dem Altar vollzogen werden, was wiederum

⁶⁶ Zitat aus einem Brief des Cäsarius in der *Institutio sanctimonialium Aquisgranensis* von 816: *Quid protest virgini integritatem corporis custodire, si oculorum concupiscentias noluerit evitare?* Zitat bei: MUSCHIOL 2001, S. 134. Cäsarius sowie weitere Kirchenväter erachteten die *virginitas* als «reichsten Schatz und höchstes Gut der Jungfrauen, als Bereitung für den Weg zum Himmel». Ebd., S. 134.

⁶⁷ Die *Institutio* verlangt Tadel für jene Nonnen, die nicht zum Stundengebet erscheinen, mit einer Ausnahme: *exceptis his, quae aut quadam incommoditate corporis (aut oboedientia sibi iniuncta) detinentur*. Zitat bei MUSCHIOL 2001, S. 132.

Auch die Himmelsrichtung Westen als Ort der Nonnenempore scheint in diesen Zusammenhang zu passen: «Der Osten [ist] in der Regel mit dem Paradies, mit Christus, mit Heiligkeit generell gleichzusetzen. Der Westen bildet dann das Gegenteil ab: Paradiesverlust, Ort von Sünde und Welt, nicht zuletzt Ort von Unreinheit.» MUSCHIOL 2001, S. 146/ 147.

⁶⁸ Chronik und Totenbuch des Klosters Wienhausen, Seite 35. Der Eintrag stammt aus dem Jahr 1501, als die Visitatoren den Brauch aufhoben unter vehementem Protest der Äbtissin.

die Visitatoren gar nicht gerne sahen. Denn kirchenrechtlich war den Frauen der Zugang zum Altar verboten, da sie kein Kirchenamt bekleiden durften und ihnen somit ein Laienstatus zukam. Doch in Wienhausen bestand man auf dem umstrittenen Ritual, da ein Opfer nur auf einem Altar dargebracht werden könne. SCHLOTHEUBER hebt die Rolle der Eltern dabei hervor, die das Kind in diesem Sinn opfern, und bezeichnet die Aufnahme der Mädchen als die entscheidende Schnittstelle zwischen Kloster und Aussenwelt: «[Hier] trafen die Vorstellungen der Familien und die der Gemeinschaften aufeinander: Die Eintrittspraxis lässt die enge Vernetzung der Nonnenkonvente mit ihrem sozialen Umfeld und vor allem die tragenden Strukturen erkennen, die sich in oft jahrhundertlangem Einvernehmen herausgebildet hatten.»⁶⁹

Insofern war der Nonnenchor auch ein Raum, der das Kloster gegenüber der Welt repräsentierte als Schnittstelle zwischen sakralem und profanem Bereich.

2.2.2 Der Bau und seine Ausstattung

Der Nonnenchor in Wienhausen wurde nach den obengenannten baulichen Bestimmungen des Ordens errichtet, er befindet sich im Westteil der Kirche. Kirche, Chor, Chorgang und Nonnengang bilden den Südflügel des Klosters. Bald nachdem Erd- und Obergeschoss des Westflügels samt den zugehörigen Gängen errichtet worden waren, wurde um 1330 beziehungsweise ab 1325 der Nonnenchor erbaut⁷⁰, er gehört damit zu den ältesten Gebäudeteilen des Klosters.⁷¹

⁶⁹ SCHLOTHEUBER 2004, S. 297 f.

⁷⁰ APPUHNs Angabe 1325 stützt sich auf die dendrochronologische Untersuchung der Eichenbalken und -bohlen im Nonnenchor; APPUHN 1986, S. 12. MICHLER stützt sich beim angenommenen Baubeginn um 1330 zudem auf «stilistische Unterschiede zwischen den Architekturformen des Westflügels und des Nonnenchorflügels» und erachtet es als wahrscheinlich, dass «zwischen der Erbauung beider Trakte ein gewisser zeitlicher Abstand lag». MICHLER 1968, S. 62.

⁷¹ Der Bau des Nonnenchors wurde ermöglicht durch die Witwenrente der Mechthild von Braunschweig-Lüneburg, die diese dem Kloster überliess gegen eine Leibrente. Mechthilds Mann, Fürst Heinrich I. von Wenden-Werle, wurde von seinen Söhnen aus erster Ehe erschlagen, da diese fürchteten, das Erbe werde an die neue junge Frau des Vaters und dessen mögliche Nachkommen gehen. Mechthild musste danach in ihre Heimat Wienhausen zurückkehren und nahm den Schleier. Sie starb nach 1321, mit ihrem Kapital von 1500 Mark Silber, damals ein riesiges Vermögen, wurde der Nonnenchor ab 1325 errichtet. APPUHN 1987, S. 11.

Was die baulichen und architektonischen Charakteristika des Chors betrifft, so hatte der Zisterzienserorden zwar einen verbindlichen Grundrissstypus entworfen für die Kirche und den Chor in Männerklöstern, die Nonnenkonvente jedoch weisen in diesem Punkt recht grosse Unterschiede auf.⁷² Auch wenn sich in Zisterzienserinnenklöstern eine gewisse Vorliebe für die Saalkirche feststellen lässt, sind die regionalen Varianten doch vielfältig. «So konnten in kleineren geografischen Einheiten durchaus typologische Gruppen entstehen, die sich auf die Baugewohnheiten der betreffenden Region zurückführen lassen», konstatiert Carola JÄGGI. «Bauten, die durch Grösse und architektonische Raffinesse aus diesen kunstlandschaftlichen Baugruppen herausragen, lassen sich meistens mit der Patronage adliger Stifter oder aber mit direkten Einflüssen der visitierenden Männerklöster zusammenbringen.»⁷³

Der Nonnenchor öffnet sich im Osten gegen das Langhaus der Gemeindekirche hin, ist gegenüber dieser aber erhöht; ursprünglich mit der Kirche verbunden, wurde er später ganz von ihr abgetrennt, Prieche wurden eingebaut.⁷⁴

MOHN bemerkt die Herausstellung des Obergeschosses in Wienhausen, das ganz der Klausur verschrieben ist. Der Standort des Nonnenchors zeigt das Hauptgeschoss an, alle anderen Haupträume konzentrieren sich im Obergeschoss und sind durch die Ausstattung entsprechend betont. «In dieser Konsequenz der baulichen Anpassung der Klausur an die vorgegebene Lage des Nonnenchores bleibt Wienhausen ein Einzelbeispiel.»⁷⁵

Der Innenraum ist ein einfacher gotischer Saalbau, mit einem Kreuzrippengewölbe über vier rechteckige Joche. Die vier Kappen eines jeden Jochs sind

⁷² JÄGGI/LOBBEDEY 2005, S. 96 ff. JÄGGI/LOBBEDEY sehen das mangelnde Interesse des Ordens als einen der Hauptgründe dafür, dass sich kein überregional verbindlicher, idealer Bautypus entwickelte. Lokale Traditionen und Materialvorkommen waren bestimmend für die Bautypen und ihre Formen. Dass ein verbindlicher Bauplan fehlte, habe aber auch damit zu tun, dass die Ordensregeln diesbezüglich keine Vorgaben enthielten, sondern lediglich zur architektonischen Zurückhaltung mahnten. JÄGGI/LOBBEDEY 2005, S. 97.

⁷³ JÄGGI 2006, S. 15.

⁷⁴ Dies geschah offenbar in mehreren Etappen und/oder verschiedenen Varianten zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert. MAIER 1997, S. 17; ZIMMER 1990, S. 42.

⁷⁵ MOHN 2006, S. 238. Weiter bemerkt MOHN, dass die Nonnenempore in Wienhausen einen direkten Zugang von aussen über den kleinen Treppenturm an der Südwestecke besass, was sehr ungewöhnlich sei. S. 240.

gebust, das heisst, sie steigen gegen den Scheitelpunkt des Jochs an, der höher liegt als der Scheitelpunkt der Quergurten und Schildbogen (die Schildbogen sind in Wienhausen nicht mit Gurten oder Rippen versehen). Für einen Bau im gotischen Stil wirken die Proportionen der Breite und Höhe, die mit 9.20 Meter und 9.80 Meter fast gleiche Masse betragen, gedrungen; dagegen ist das Verhältnis der Masse in Länge und Breite von knapp 30 Meter auf 9.20 Meter wiederum harmonisch. MICHLER sieht die niedrige Höhe des Nonenchors als Folge seiner Lage im Obergeschoss.⁷⁶ Doch im Dachraum des Kreuzgangs befinden sich im Mauerwerk vier spitzbogige Blendfenster, von denen nur das westliche tatsächlich zum Vornherein als Blendfenster geplant war. Die andern drei scheinen zugemauert worden zu sein, nachdem sich die Baupläne geändert hatten und man auf eine Raumhöhe dieses Ausmasses und mit oberen Fenstern verzichtet hatte.⁷⁷ Das Gewölbe wurde zudem um einen bestehenden Dachstuhl herumgemauert, was ebenfalls dafür spricht, dass der Bau ursprünglich anders geplant war. Die Gurten und Rippen führen an der Süd- und Nordwand zusammen und enden auf Konsolen. Der Blick war früher zur Gemeindekirche hin unter dem spitzbogigen Durchgang an der Ostseite des Chors offen, an dessen mauerdicker Unterseite sich ebenfalls Malereien befinden. Später wurde dieser Durchgang zugetäfelt. Vier spitzbogigen Fenstern in der Südwand – in jedem Joch eines – stehen vier Blendfenster in der Nordwand gegenüber (hinter der Nordwand befindet sich der Chorgang). Die Südfenster sind gegliedert mit je einem «eingeschriebenen Spitzbogenbahnenpaar und abschließendem Okulus»; ein weiteres, um einiges grösseres Fenster mit drei Spitzbogenbahnen und drei Vierpässen als Abschluss befindet sich in der Westwand, durch das jeweils das Abendlicht flutet.⁷⁸ Die Fenster sind über Kopfhöhe angebracht, so dass das Licht von oben betont wird und ebenfalls der Blick nach draussen sich nach oben richten muss. Die Lichtführung betont zu-

⁷⁶ MICHLER 1967, S. 8.

⁷⁷ Zwischen den Blendfenstern befinden sich Vertiefungen im Mauerwerk, die vermutlich als Abschluss von Strebebögen vorgesehen waren, die von den Strebepfeilern des Südkreuzganges hätten herüberführen sollen. Nach der Planänderung blieben diese Vertiefungen jedoch unbenutzt. BÜHRING/MAIER 1970, Bd. 1, S. 21.

⁷⁸ BÜHRING/MAIER 1970, Bd. 1, S. 21.

dem die Nordhälfte des Innenraums, da die Malereien der Südhälfte meist im Gegenlicht stehen.

Der Bau, um 1330 entstanden, ist für den Stil der Gotik verhältnismässig schmucklos, ohne Ornamentierungen und Steinschnitzereien. Für heutige Besucher des Klosters umwerfend, damals aber sicher unüblich für einen an den Zisterziensern orientierten Konvent, sind die Malereien des Nonnenchors, die wie eine «farbige Haut»⁷⁹ jeden Quadratzentimeter der verfügbaren Fläche überziehen.

Die Wandmalereien gelten als «figürliche Gesamtausmalung eines Kirchenraumes zu ihrer Zeit in Deutschland [als] ein beispielloser Sonderfall»⁸⁰, denn der Bau samt seinen Malereien hat nicht nur die Zerstörungen überstanden, die die lutherische Reformation mit sich brachte und in deren Zug auch in Wienhausen einige Konventsgebäude abgerissen wurden.⁸¹ Ein Sonderfall ist die Ausmalung auch aus einem ganz pragmatischen Grund: Da in der Gotik nicht mehr die grossen einheitlichen Wandflächen zur Verfügung standen wie in der Romanik, wurden figürliche Darstellungen mehr in der Glasmalerei wahrgenommen und eher für einzelne Partien, wo die Malerei während der romanischen Epoche «fast immer auf eine Gesamtausmalung des Kirchenraumes gerichtet war»⁸².

Die Ausgestaltung des Nonnenchors lässt Unterschiede erkennen in der Malweise, sodass die Annahme naheliegt, mehrere Meister hätten sich beteiligt. Die verschiedenen Hände sind insbesondere in den Gewölbemalereien er-

⁷⁹ MICHLER 1968, S. 3.

Das Ausmass «der bemalten Fläche des gesamten Chores erstreckt sich über ca. 850 m²». In: BERG, Rinko: Arbeitsdokumentation zu den Untersuchungen, Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen an den Wandmalereien im Nonnenchor des Klosters Wienhausen bei Celle (Niedersachsen). Hannover 1990, S. 22.

⁸⁰ MICHLER 1968, S. 3.

⁸¹ Die letzte Krise des Klosters fiel in die Jahre nach 1527, als Herzog Ernst «der Bekenner» von Celle versuchte, die lutherische Lehre in Wienhausen einzuführen. «Um den heftigen Widerstand der Nonnen zu brechen, wurden die wichtigsten Einkünfte des Klosters eingezogen; der auf der Seite des Herzogs stehende Propst erklärte seinen Rücktritt; schliesslich wurde – als ein letztes Druckmittel – ein Teil der Konventsgebäude 1531 abgerissen; viele Kunstwerke gingen dabei dem Kloster verloren.» MAIER 2003, S. 10.

⁸² MICHLER 1967, S. 1.

kennbar, die die Jahrhunderte am besten überdauerten. Das heisst, «dass der gesamte Raum in einem Zuge eingerüstet wurde, die Ausmalung nicht etwa jochweise langsam fortschritt, sondern von mindestens sieben Malern gleichzeitig an allen Teilen des Gewölbes begonnen wurde, sodass jedem Meister nur eine beschränkte Anzahl von Szenen in einem begrenzten Bereich zufiel».⁸³ Auf diese Art und Weise konnte der aufwendig verzierte Nonnenchor innert sehr kurzer Zeit vollendet werden und war den Nonnen auch bald zugänglich.

Ebenfalls aus der Entstehungszeit erhalten geblieben ist das Chorgestühl, das an der Süd-, der West- und der Nordwand entlang aufgestellt ist. Anhand der Plätze, die das Chorgestühl bietet, kann die Zahl der Konventualinnen auf sechzig geschätzt werden. Über dem Gestühl ist eine Holzverkleidung angebracht, das sogenannte Dorsale, mit ausgeprägten Zwischenwangen, die wiederum typisch waren für Zisterzienserchorgestühle.

Zur ursprünglichen Ausstattung des Chors gehörte auch eine über einen Meter hohe, farbig bemalte Holzfigur eines auferstehenden Christus, die auf dem Altar stand.⁸⁴ Heute steht an diesem Ort ein Marienaltar von 1519, die Christusfigur aus Eichenholz wurde in die Andachtskapelle des Klosters disloziert.

Gegenstand der folgenden Betrachtungen soll möglichst die ursprüngliche Ausstattung des Nonnenchors sein, das heisst, die Christusfigur an ihrem angestammten Ort gehört dazu. Vergleiche zum ebenfalls sehr bekannten heiligen Grab, das lange Zeit im Nonnenchor stand, werden jedoch ausgeklammert, da dieses erst über hundert Jahre später gestiftet wurde und der ursprüngliche Standort im Kloster unbekannt ist.⁸⁵ Da das heilige Grab in Form eines Hauses wie der Nonnenchor selbst mit einem reichhaltigen Bildprogramm ausgestattet ist, sind an ihm Rückverweise auf den Chor ausmachbar. Jedoch würde eine Betrachtung der Bezüge zwischen diesen beiden Bildprogrammen dem Kon-

⁸³ MICHLER 1967, S. 65.

⁸⁴ APPUHN 1961: «Laut *Chronik* (S. 141) war sie auf dem Chor «einst über dem Altar gesetzt» – offensichtlich bevor der Marienaltar errichtet war. Demnach darf die Figur als der frühere Altaraufsatz gelten.» S. 98.

⁸⁵ Seit 2012 steht das Heilige Grab in einer eigens für dieses angebauten Nische am Ende des südlichen Kreuzgangs gegen den Innenhof hin.

zept widersprechen, Referenzobjekte nicht einzubeziehen, die später entstanden.

2.2.3 Restaurierungen und heutiger Zustand der Malereien

Der heutige Erhaltungszustand der Malereien im Nonnenchor rührt vor allem von einigen Restaurierungen her, die im Verlauf der Jahrhunderte nötig waren. Relativ gut erhalten überstand das Kloster Wienhausen auch die Reformation in Norddeutschland Ende des 15. Jahrhunderts und blieb von einem eigentlichen Bildersturm weitgehend verschont. Zwar wollte der Celler Herzog Ernst «der Bekenner» die lutherische Lehre im Konvent erzwingen, indem er 1531 einen Teil der Konventsgebäude abbrechen liess; der Nonnenchor blieb dabei jedoch unbeschadet.

Unter dem Gesichtspunkt des Erhaltungszustandes der Gebäude und ihrer malarischen Ausstattung trug sogar die Armut das Ihre bei, unter der Wienhausen während der Jahrhunderte nach der Reformation litt: Ein teurer und aufwendiger barocker Um- und Neubau konnte nicht vorgenommen werden, wie er in vielen andern Kirchen und Chören der Klöster durchgeführt wurde.⁸⁶

Letztmals wurde der Nonnenchor in den Jahren 1990 bis 1994 umfassend restauriert, während derer und der Voruntersuchungen dazu im Jahr 1988 eine ausführliche Dokumentation durch das Restaurierungsinstitut Lausmann erstellt wurde, auf dessen Erkenntnisse sich die folgenden Ausführungen mehrheitlich stützen. Die Malereien müssen damals in einem schlechten und besorgniserregenden Zustand gewesen sein.⁸⁷

Sowohl bei dieser jüngsten Restaurierung als auch schon zuvor stützte man sich, was den Erhaltungszustand und frühere Renovationen betrifft, auf die Wienhäuser Klosterchronik, auf Zeichnungen und Gutachten aus dem 19. Jahrhundert und auf ein Schreiben von 1953, in dem die damalige Äbtissin

⁸⁶ KÖNIGFELD/LAUSMANN 1995, S. 90.

⁸⁷ «Bericht über durchgeführte Untersuchungsarbeiten an den Wandmalereien im Nonnenchor des Klosters Wienhausen 1988 und Restaurierung eines Probeabschnittes 1989» datiert vom April 1990, verfasst von M. LAUSMANN, Restaurator, liegt im Archiv des Klosters Wienhausen auf.

den Zustand der Malereien beschrieb⁸⁸. Diese sind auch im Bericht von 1994 die wesentliche Grundlage, doch zusätzlich beleuchten hier Ergebnisse aus Freilegungsproben an den Malereien und aus chemischen Befunden der Farben frühere Aussagen.⁸⁹

Schon was die Maltechnik betrifft, gibt es bis anhin in der Literatur unterschiedliche Auffassungen: Ausgehend davon, dass die Malereien auf einen feinkörnigen Kalkputz aufgetragen worden waren, war nicht klar, ob es sich dabei um Fresco- oder Secco-Technik oder eine Mischung aus beidem gehandelt habe.⁹⁰ Die jüngsten und in diesem Punkt noch nicht publizierten Untersuchungen in den 1990er Jahren kommen zum Schluss, dass die ursprünglichen Malereien in Temperatechnik (entweder wässrig oder ölig) auf einer trockenen Kalkschlämme ausgeführt worden seien, also *secco* auf trockenem Putz, auf dem weder Pinsel- noch Werkspuren der Malereien erkennbar sind.⁹¹

Von zentralem Interesse ist die Frage, wie treu der heutige Bestand dem ursprünglichen von 1330/35 folgt. In der Klosterchronik ist die Restaurierung von 1488 erwähnt durch drei Wienhäuser Nonnen namens Gertrud.⁹² Eine vielbeachtete Restaurierung erfolgte in den Jahren 1867 /68 durch den Kölner Maler Heinrich Ludger Schröer, für dessen Arbeit zwei Gutachten erstellt wurden.⁹³ Beide anerkennen, Schröer habe nach bestem Können die ursprüngliche Malerei wiederhergestellt. Das zweite, ausführlichere Gutachten eines Baurats na-

⁸⁸ Schreiben von Gertrud Irwahn, was die «Restaurierung der Malereien im Nonnenchor durch Kirchenmaler Heinrich Schröer, Köln» betrifft; Wienhausen, 22. Januar 1953. Im Klosterarchiv Wienhausen.

⁸⁹ Aus einem Protokoll einer Planungsbesprechung für Restaurierungsmassnahmen im Nonnenchor Wienhausens vom 21. Februar 1985 geht hervor, «daß keine Untersuchungen um wissenschaftlicher Forschung willen möglich seien aus finanziellen Gründen, sondern alles im Dienst der Planung dieser notwendigen Restaurierung stehen muß».

⁹⁰ Zu den unterschiedlichen Positionen siehe MICHLER 1967, S. 30, und APPUHN 1986, S. 17.

⁹¹ Diese Erkenntnis verdanke ich Herrn Rinko BERG, Restaurator in Hannover, der mir seine damaligen Untersuchungsergebnisse freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Der allgemeine Aufbau der ersten Malereien war diesen Untersuchungen zufolge: 1. einlagiger Kalkverputz auf Backsteinmauerwerk, aufgetragen (beginnend von Osten) von links nach rechts und von oben nach unten, mit der Kelle geglättet; 2. Kalkschlämme von zähflüssiger Konsistenz; 3. Vorzeichnungen für Rahmen und figürliche Malereien auf dieser Schlämme; 4. die Hintergründe der Bildfelder als grösste Farbfelder wurden als Erstes angelegt; danach folgten 5. die floralen Ornamente, 6. die Rahmungen und zuletzt erst wurden 7. die figürlichen Malereien in die Bildfelder eingefügt. BERG 1993, S. 28.

⁹² «Ao. 1488 hat sie durch 3 Schwestern Gertrud genandt das Chor auff's neue bemahlen lassen.» CHRONIK des Klosters Wienhausen, S. 28. Für diese Übermalung bestätigt die Arbeitsdokumentation von Rinko BERG aus maltechnischer Sicht, dass es sich um eine ölige Tempera gehandelt habe. S. 24.

⁹³ Gutachten im Klosterarchiv Wienhausen, das eine von Schröers Lehrer Michael Welten, datiert in Köln vom 10. August 1868, das andere von Baurat Walter Hase vom 12. Oktober 1868.

mens Hase erwähnt, Schröer habe die Übermalung (der Schwestern Gertrud) durch Abkratzen beseitigt, um die alte Malerei wiederherstellen zu können. «An vielen Stellen ist er dabei aber auf grosse Schwierigkeiten gestossen, indem nicht allein einzelne Teile der figürlichen Malerei sondern oft grössere Flächen gänzlich zerstört wurden. Die Ergänzung dieser Theile durch eigene Compositionen muss ich ebenfalls als vollständig gelungen bezeichnen, so dass das geübteste Auge die Ergänzungen anzugeben nicht im Stande sein dürfte.»⁹⁴ Ein Vergleich mit der überlieferten Zeichnung einer Innenansicht des Nonnenchors von Hector MITHOFF⁹⁵ aus dem Jahr 1850, also vor Schröers Restaurierung, ergibt aber gerade im Bereich der Martyriendarstellungen keine nennenswerten Unterschiede zum heutigen Bestand, obwohl MITHOFF erwähnte, die Malerei sei so beschädigt, dass man nur Bruchstücke erkennen könne.⁹⁶ Aufgrund von ikonografischen Vergleichen benennt MICHLER konkret einzelne Martyriendarstellungen⁹⁷, bei denen es sich teils um vollständige Neukompositionen handeln dürfte, teils um wesentlich von Schröer ergänzte Kompositionen.⁹⁸

Sichtbare Abweichungen zwischen MITHOFFs Zeichnungen und dem heutigen Bestand sind ausschliesslich im Ornamentbereich feststellbar: in der Bemalung der Rippen; den Streifen in den Gewölbekappen; dem Randstreifensystem an den Wänden; der Gestaltung der Ranken in den Ornamentbändern der Friese. Der jüngste Restaurierungsbericht bestätigt in einzelnen Freilegungsproben Abweichungen in der Ornamentierung gegenüber dem Originalbestand: So war offenbar ursprünglich die Schwalbenschwanzmusterung an den Rippen in der heutigen Art nicht vorhanden, und die Farben waren demnach nicht schwarz, rot, grün, sondern türkisgrün. Auch andere Ornamentierungen wie Gewand-

⁹⁴ Zitiert bei MICHLER 1967, S. 38.

⁹⁵ MITHOFF 1853, Tafel III. MITHOFF gilt als der erste Erforscher der niedersächsischen Kunst.

⁹⁶ MITHOFF 1850, S. 8. MICHLER 1967 nimmt an, MITHOFF habe für seine Zeichnung die am besten erhaltene Seite des Chores gewählt, S. 33. KÖNIGFELD / LAUSMANN 1995 gehen davon aus, «dass Mithoff seine Ansicht, die keine Schäden zeigt, «geschönt» hat». S. 91.

⁹⁷ Bei Katharina und Margareta, Agnes und Dorothea, Judas Thaddäus und Simon, Stephanus und einem unbekannten Heiligen neben ihm. MICHLER 1967, S. 39.

⁹⁸ MICHLER 1968, S. 66.

musterungen im Deckengewölbe weichen in der Freilegungsprobe vom Originalbestand ab, indem sie gegenüber letzterem zum Teil vereinfacht wurden. Zudem verwendete Schröer verschiedene Malhilfen für wiederkehrende Formen, die das Erscheinungsbild leicht veränderten wie Schablonen für die zierenden Rankenbänder, aber auch für verschiedene Gesichtsformen, die Nischen und Arkaturen wurden mit Zirkeln gezogen.⁹⁹

Schröers Technik für die Neumalung beruhte nicht auf Pausen, sondern er erstellte detailreiche Zeichnungen des gesamten Bestandes, die er in Präsentationsentwürfe umsetzte.¹⁰⁰ Über der «weitgehend erhaltene[n] mittelalterlichen Kalkschlämme» und den vorhandenen Resten trug er einen neuen, halbtransparenten Grund auf. «Nach Trocknung war dieser Überzug halbtransparent und Schröer konnte sich im Fortgang seiner Arbeiten an den noch sichtbaren Fragmenten orientieren und hatte zugleich eine einheitlich weiss erscheinende Malfläche», auf der er Vorzeichnungen anlegte, für das Inkarnat in Rot, den Rest in Schwarz.¹⁰¹ Der Restaurierungsbericht von 1994 belegt, was bereits MICHLER vermutete, dass nämlich Schröer als Bindemittel Kasein verwendete, das im Eiweiss der Milch vorhanden ist.¹⁰² Dieses hat jedoch den Nachteil, dass es an der Luft relativ rasch verwest und seine bindende Wirkung verliert: Die Malereien lagen nach kurzer Zeit bereits nur noch lose und staubartig auf den Wänden auf und waren von einem Belag überzogen; es zeigten sich Ausblühungen, sodass schon 1927 – gerade einmal sechzig Jahre nach Schröers umfassender Restaurierung – weitere Bearbeitungen notwendig wur-

⁹⁹ BERG 1993, S. 32. Schon MICHLER hatte sich über die Schablonen geäussert: «So hat er [Schröer] die meisten Ornamente und Ranken unter Verwendung von Schablonen neu gemalt, wodurch ihre ursprüngliche Lebendigkeit einem steifen Schema gewichen ist, was besonders in den beiden wandumlaufenden Ornamentbändern unangenehm ins Auge fällt.» MICHLER 1967, S. 42.

¹⁰⁰ BERG 1993, S. 31. Schröers Präsentationsentwürfe sind im Original im Preussischen Museum in Berlin archiviert und als Kopien im Kloster Wienhausen einsehbar.

¹⁰¹ BERG 1993, S. 31. Diese Technik erlaubte es Schröer, sehr effizient zu arbeiten und in der knapp bemessenen Zeit auszuführen, die ihm dafür zugestanden wurde. Die Aktunterzeichnungen schimmerten an Stellen hindurch, wo der Füllbereich hell blieb, so dass mehrfach fälschlich angenommen wurde, es handle sich bei diesen Strichen um sichtbare Urbestände. Doch an diesen Stellen wich Schröer offenbar in der Ausmalung verbessernd von seiner Unterzeichnung ab. MICHLER 1967, S. 41.

¹⁰² «Zum Anrühren der Farben wurden insgesamt [...] fast 1650 Liter Milch als Bindemittel verwendet.» MICHLER 1967, S. 35.

den.¹⁰³ Ein Kirchenmaler namens Gotta nahm diese Überarbeitungen an den Malereien sowie Ausbesserungen von Rissen¹⁰⁴ vor. Der jüngste Restaurierungsbericht von 1994 kommt nach chemischen Analysen zum Schluss, dass sich Gottas Massnahmen nicht auf die zurückhaltende Konservierung beschränkten, die dieser selbst damals geltend machte.¹⁰⁵ Tatsächlich erneuerte Gotta «die Malereien Schröers teilweise vollständig, wobei er auch ältere Bestände beseitigte».¹⁰⁶ Für KÖNIGFELD/LAUSMANN überraschend war das Ergebnis der mikrobiologischen, mineralogischen und chemischen Analysen, das besagt, dass Gotta an einigen Stellen eine Lasur aufgetragen hatte, anscheinend um die Farbigkeit zu dämpfen, die dem damaligen Geschmack nicht entsprach. Diese Lasur brachte den intensivsten Grauschleier hervor. Der Umfang der Übermalungen und der daraus resultierenden Schäden wird auf 20 bis 25 Prozent der gesamten – bemalten – Nonnenchorfläche geschätzt.¹⁰⁷

Durch die Analyse der Pigmente konnte die sichtbare Malerei frühestens ins 19. Jahrhundert datiert werden, da synthetische Blau-, Grün- und Eisenoxidpigmente festgestellt wurden, deren Herstellung erst ab dann überhaupt möglich war.¹⁰⁸

Wie gesagt, war nicht das Freilegen der ursprünglichen Bestände das Ziel der Restaurierungen in den 1990er Jahren, sondern den bedrohten Malereibestand

¹⁰³ KÖNIGFELD/LAUSMANN 1995, S. 92. Als «Ausblühungen» werden im Fachjargon die Bildung und Ablagerung kleiner, weisser Kristallkrusten auf dem Mauerwerk bezeichnet. Durch Wasser oder Feuchtigkeit werden die Salze gelöst und beim Trocknen an die Oberfläche befördert, wo sich feine Kristalle bilden. Als Ursache für solche Ausblühungen gelten unter anderem verschiedene Bindemittel. Aus: www.elkage.de.

¹⁰⁴ Was die Rissbildung betrifft, die auch bei der jüngsten Restaurierung ein Problem war und offenbar an manchen Stellen behoben werden musste, so suchte man auch hier nach Schadensursachen. Man stellte fest, «dass die Gewölbe des Nonnenchors im 14. Jahrhundert um Holzbalken des bereits existenten Dachstuhls regelrecht bauchig herumgemauert worden sind. Dessen Bewegungen werden so immer wieder unmittelbar übertragen.» KÖNIGFELD/LAUSMANN 1995, S. 92.

Im Deckengewölbe befinden sich verteilt runde, gut sichtbare Öffnungen. Darin sind Tontöpfe eingelassen, die dem mittelalterlichen Bestand zugerechnet werden. Sinn und Zweck dieser Töpfe ist nicht ganz klar, eine Vermutung ist, sie könnten der Belüftung gedient haben. BERG 1990, S. 73.

¹⁰⁵ In einem Brief an den Provinzialkonservator schrieb Gotta: «Der weisse Belag, welcher besonders die Nordwand bedeckt, aber auch bereits an den anderen Wänden und an den Gewölben sich bemerkbar macht, lässt sich in der Weise beseitigen, dass man den Belag in vorsichtiger Weise abreibt und die Farben dann fixiert. Durch das Fixieren erhalten die Farben, die jetzt sehr stark wischen, die fehlende Bindung. An einigen Stellen habe ich einige Versuche gemacht, die Farben sind wieder fest und klar geworden.» KÖNIGFELD/LAUSMANN 1995, S. 92.

¹⁰⁶ KÖNIGFELD/LAUSMANN 1995, S. 92.

¹⁰⁷ Nach einer Schätzung des damaligen Restaurators Rinko BERG.

¹⁰⁸ KÖNIGFELD/LAUSMANN 1995, S. 93.

zu konservieren und auch den geschlossenen Raumeindruck wieder herzustellen. «Daher erfolgte abschliessend eine Beruhigung aller Fehlstellen mit einer feinen Strichretusche. Unter diesem Gesichtspunkt wurden die vor allem im östlichen Gewölbejoch teilweise freigelegten originalen Malereien des Mittelalters – auch zu deren Schutz – wieder überdeckt.»¹⁰⁹ Unter den «beiden Komponenten System der Gesamtausmalung und Bildkomposition im einzelnen» sehen KÖNIGFELD/LAUSMANN mit MICHLER auch heute noch «unbeschadet aller Übermalung die Qualität und de[n] bedeutende[n] künstlerische[n] Rang dieses einzigartigen Werkes hochgotischer Malerei in Deutschland offenbart».¹¹⁰

Doch zurück zur zentralen Frage, wie verlässlich der heutige Bestand dem ursprünglichen von zirka 1335 folgt: Die derzeitige Gesamtausmalung folgt gemäss dem Restaurierungsbericht und nach dem Entfernen der Übermalungen von 1927 so weit wie möglich der Übermalung Schröers. Was wiederum Schröers Arbeit betrifft, so muss man sich auf die bereits erwähnten Gutachten verlassen, die ihm attestieren, er habe die Restaurierung «im Geiste und Sinne der ursprünglichen Malerei, mit viel Verständnis gut und sauber ausgeführt» (Malermeister Welter) und er habe «die unendliche Mühe nicht gescheut [...], mit der nöthigen höchsten Vorsicht, diese zweite Übermalung [diejenige der Schwestern Gertrud von 1488, Anm. C. M.-G.] durch Abkratzen zu beseitigen, um somit in den Stand gesetzt zu sein, mit völligster Treue die höchst werthvolle alte Malerei wieder herstellen zu können» (Baurat Hase).

Gerade in diesem Einfühlungsvermögen sieht MICHLER Schröers grosse Stärke, nicht in einer eigenen künstlerischen Leistung, die er offenbar auch in seinen anderen Arbeiten nicht angestrebt hatte.¹¹¹ Ein weiterer Beweis für MICHLER, dass Schröer die Malereien im Nonnenchor mit grösstmöglicher Gewissenhaftigkeit und dem Original getreuer Genauigkeit restauriert habe, sei «die

¹⁰⁹ KÖNIGFELD / LAUSMANN 1995, S. 93.

¹¹⁰ KÖNIGFELD / LAUSMANN 1995, S. 94.

¹¹¹ MICHLER 1967, S. 45.

Tatsache, dass trotz Schröers Übermalung noch heute die Hände der verschiedenen einst an der Ausführung beteiligten Maler sich unterscheiden lassen».¹¹²

Auch die Arbeitsdokumentation der Restaurierungen in den 1990er Jahren konstatiert: «Rahmende und ornamentale Motive folgen ebenso der mittelalterlichen Vorlage [soweit nachvollziehbar], wie die Bildthemen dem mittelalterlichen Programm.»¹¹³

In diesem Sinn lässt sich auf einer soliden Grundlage arbeiten, was die Bildmotive, die Anordnung der Darstellungen im Raum und ihre Bezüge zueinander betrifft. Die Beschreibungen und insbesondere die Beobachtungen und Interpretationen in dieser Arbeit werden sich denn auch darauf konzentrieren. Was die Ornamentik, die Gewandmusterungen und die Mimik betrifft, können aufgrund des Befundes aus den jüngsten Erkenntnissen nur bedingt und äussert vorsichtig schlüssige Aussagen getroffen werden.¹¹⁴ In Bezug auf die Farbgebung gibt es genügend Indizien, die den Schluss nahelegen, dass die jetzige nach der Restaurierung zumindest im Grundton (nicht aber in der Intensität) einigermaßen zuverlässig ist – davon ausgeschlossen sind die Musterungen an den Rippen, wo eine Freilegungsprobe Abweichungen ergeben hat. Der Restaurierungsbericht von 1995 erwähnt in Bezug auf die Darstellungen an den Wandfriesen, dass unter grünen Fassungsbeständen aus dem 19. Jahrhundert ältere türkisgrüne Fassungsreste vorhanden sind. Dies konnte in einer Frei-

¹¹² MICHLER 1968, S. 66.

¹¹³ BERG 1993, S. 31.

¹¹⁴ In puncto Mimik bemängelte APPUHN die «lieblichen Einheitsgesichter» auf den Darstellungen im Nonnenchor, die einerseits nicht dem Stil der Glasfenster im Chorgang entsprächen, die doch zur selben Zeit entstanden seien; andererseits entspreche die Gleichförmigkeit in «freundlich und schön» dem zur Zeit Schröers vorherrschenden Geschmack der Spätromantik; APPUHN 1986, S. 21. Dies war für APPUHN ein Argument, auf das sich seine Annahme stützte, Schröer sei dem ursprünglichen Malbestand nicht so getreu gefolgt, wie es die Gutachten darstellen. Auch MICHLER bemerkt in den Gesichtern «eine etwas ausdruckslose Ebenmässigkeit», meint aber, dies müsse nicht zwingend heissen, dass Schröer beträchtlich vom Ausdruckscharakter der Originale abgewichen sei. «Denn auch für manche den Wienhausener Malereien zeitlich nahestehenden Werke ist ein ähnlicher, kaum abgestufter, mehr schönheitlicher als ausdrucksvoller und stets gleichbleibender Gesichtsausdruck kennzeichnend.» MICHLER 1967, S. 43. Doch gerade was die Gesichtszüge und die Mimik sowie Feinheiten und Details in den Malereien angehen, muss man nach den jüngsten Untersuchungen konstatieren, dass ihre Nähe zur ursprünglichen Fassung sowie eine interpretierende oder abändernde Absicht Schröers rein spekulativ ist: Es dürfte für Schröer schwierig gewesen sein, aufgrund des ursprünglichen Malereibestandes, der sich ihm bot nach der Entfernung der Gertrudenmalerei, etwas Schlüssiges zu erkennen. Was bei der weiteren Übermalung von 1927 diesbezüglich verändert wurde, ist nicht bestimmbar.

legungsprobe an der Farbe im Flächenkern gezeigt werden. Was die Farbgebung des heutigen Malereibestandes im Nonnenchor angeht, verweisen KÖNIGFELD/LAUSMANN auf die Allerheiligenkapelle des Klosters, wohl nicht zuletzt deshalb, weil hier vor allem Türkis und Rot den Farbeindruck prägen. Die Malereien in der Allerheiligenkapelle, um 1300 entstanden, haben sich «nahezu ungestört durch spätere Eingriffe erhalten».¹¹⁵

¹¹⁵ KÖNIGFELD/LAUSMANN, 1995, Seite 94.

3 Das Bildprogramm des Wienhäuser Nonnenchors

«Ein Bildprogramm in einem Raum ist gewöhnlich Träger einer inhaltlichen Aussage, deren Gedankenführung mit der Raumordnung der Bilder ausgedrückt ist. Wie das Wort im Satz, steht das einzelne Bild an seiner Stelle in einem Raum und zugleich «im Programm».»¹¹⁶ Mit diesem Satz spricht Hans BELTING im Eigentlichen die «Lektüre» eines Bildprogramms an. Er setzte seine Aussage an den Anfang seiner Betrachtung und Analyse des Bildprogramms in der Franziskuskirche in Assisi ein. Sie soll auch hier am Ausgangspunkt für die Annäherung an das Bildprogramm im Nonnenchor stehen, wobei die Gewichtung klar auf der Gedankenführung anhand der Raumordnung der Bilder liegen soll und die dadurch entstehenden möglichen Sinnstiftungen. In den nun folgenden Beschreibungen liegt der Fokus daher nicht auf der Ikonografie jeder einzelnen Darstellung, sondern auf Bezügen und Zusammenhängen, auf Einheiten, die über die einzelnen Reihen, wie sie MICHLER beschrieben hat, hinausreichen. Dafür werden auch die Texte, auf die einzelne Darstellungen oder Bildgruppen zurückgehen, aber auch die Inschriften der Spruchbänder auf den Malereien mit einbezogen. Es geht jedoch nicht in erster Linie darum, die figürlichen Szenen zu den Texten in Beziehung zu setzen, sondern der Hauptaussgangspunkt sind immer die Bilder – ihre räumliche Ordnung, die Bildtradition, in der sie stehen oder von der sie abweichen. Programmaussagen werden über die *Bildgestalt* oder im *Bildort* und *Bildzusammenhang* gemacht.¹¹⁷

Dazu wurde folgende Vorgehensweise gewählt: Erstens beginnt der Ablauf der Beschreibungen mit dem ersten Bild, das sich dem Auge bietet, wenn man den Nonnenchor betritt. Innerhalb der einzelnen Bilder in den Wandfriesen zeigt sich eine einheitliche Bewegungsrichtung, die den Wänden entlangführt, weshalb zumindest für die Beschreibung vorerst ein mobiler Standpunkt gewählt

¹¹⁶ BELTING, Hans: Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei. Berlin 1977. S. 31.

¹¹⁷ BELTING 1977, S. 37.

wird: Diese eher funktionale Art der Betrachtung, der Verlaufsrichtung der Darstellungen in den Friesen und im Deckengewölbe und damit einer möglichen Bewegung der Nonnen zu folgen, eröffnet eine erste Möglichkeit, die Bilder einzuordnen, nämlich gemäss den zugrunde liegenden Texten der Bibel. Die Darstellungen im Nonnenchor folgen der Chronologie der Heiligen Schrift, da der Blick als Erstes auf den Schöpfer und die Erschaffung der Erde fällt, wenn man den Chor durch den Haupteingang betritt. Bilderreihe und Chronologie sind Beschreibungskriterien, die die horizontale Richtung und die syntagmatischen Verknüpfungen berücksichtigen. Zweitens werden die paradigmatischen Verknüpfungen in der Vertikalen betrachtet, die sich anhand der Beschreibung von Elementen in den beiden Szenenfriesen und den Gewölbemalereien ergeben.

Grobstruktur und Ordnung: Einerseits bilden die Joche strukturelle Einheiten, andererseits lassen sich nach MICHLER fünf Darstellungszyklen der figürlichen Malerei im Nonnenchor unterscheiden. In jeder der vier Kappen eines Jochs sind drei Medaillons dargestellt, also zwölf pro Joch; die Kreuzrippen und Schildbogen laufen auf einer Sockelplatte an der Süd- beziehungsweise Nordwand zusammen und bewirken auch hier eine vierfache Unterteilung: Jedes Joch umspannt so ein Fenster südlich und eine Blendnische nördlich, wobei links und rechts der Fenster je eine Darstellung sowohl des oberen als auch unteren Frieses mit einbezogen ist. Ringsum an den vier Wänden sind horizontal zwei übereinanderliegende Frieze angebracht (1 und 2). Die Malereien beginnen auf einer Höhe von zirka 2 Meter 30; der untere Fries (1, im Schema mit den blauen Kurzbezeichnungen s1 bis s8, w1 bis w4, n1 bis n8 angegeben) enthält in den Teilstücken neben den Fenstern an der Südwand und der Westwand beziehungsweise neben den Blendnischen der Nordwand Szenen aus dem Leben von Heiligen und Märtyrern. An der Südwand, der Fensterwand also, sind es ausschliesslich männliche Personen, die im Zentrum stehen, die Nordwand mit den Blendnischen dagegen zeigt vorwiegend Martyrien von Christinnen. Allerdings ist diese Wand nicht ausschliesslich diesen heiligen Frauen gewidmet: Die letzten drei Wandgemälde gegen Osten zeigen der Rei-

he nach die neutestamentliche Geschichte von der Begegnung Christi mit dem Zollbeamten Zachäus, eine Darstellung des Klosters Wienhausen, wie es von Seraphim bewacht wird, und zuletzt Christus, den Himmlischen Bräutigam, wie er verehrt wird von geistlichen Jungfrauen sowie Bernhard von Clairvaux zu seiner Rechten und weltlichen Damen zu seiner Linken.

Im darüberliegenden Fries (2, im Schema die orangefarbenen Kurzbezeichnungen von S1 bis S8, W1 bis W4, N1 bis N8) finden sich an der Südwand Darstellungen aus der Genesis (die im ersten Buch Mose steht), während die Nordwand Szenen aus dem ersten und dem zweiten Buch Mose zeigen, also ebenfalls aus dem Alten Testament.

In den Tonnengewölben (3) von drei der vier Joche sind Szenen aus dem Leben Christi dargestellt. Jedes der vier Segmente eines Jochs enthält drei kreisrunde Szenen, die im Dreieck angeordnet sind, immer streng symmetrisch. In einem Joch sind so vier mal drei Medaillons zu sehen. Die Ausnahme bildet das östliche Joch (4), das vierte, in das eine konzentrische Darstellung des Himmlischen Jerusalem gemalt ist, wo das Darstellungsprinzip der Medaillons aufgehoben ist. Konzentrisch jedoch sind die gemalten Szenen aus dem Neuen Testament auch in den anderen drei Gewölbeabschnitten angeordnet: Die Köpfe der Figuren zeigen immer gegen den Schlussstein eines Jochs.

Schliesslich befinden sich an der Unterseite des spitzbogigen Durchgangs zur Gemeindekirche, der sogenannten Spiegelseite, vierzehn Darstellungen (5), bei denen es sich um Monatstätigkeiten handelt, die an den Bogenfüssen von einer Darstellung der *luna*, einer Allegorie auf den Mond (am nordseitigen Bogenfuss), und einer des *sol*, einer Allegorie auf die Sonne (am südseitigen Bogenfuss), abgeschlossen werden (Abb. S. 256ff).¹¹⁸

Die schematischen Darstellungen der Bildanordnungen im Nonnenchor im Bildanhang (Seite 220 bis 222) sollen beim Lesen der schnelleren und besseren Orientierung dienen, um sich den Ort der einzelnen Bilder und die Zusammenhänge und Bezüge zwischen ihnen besser vorstellen zu können.

¹¹⁸ MICHLER 1968, S. 8.

3.1 Linearität und Narration der Heilsgeschichte

Die christliche (und jüdische) Geschichte ist linear konzipiert nicht zyklisch. Ihr ist durch die Erschaffung der Welt ein Anfang gesetzt und mit dem Aufhören der Zeiten, also mit dem Hinweis auf das Jüngste Gericht und das Himmlische Jerusalem in der Offenbarung Johannes', ein Ende. Linear ist in diesem Sinn die Anordnung der Ereignisse in der Heilslinie, die nicht umkehrbar ist. Die Linearität der Heilsgeschichte bezeichnet nicht ihre Messbarkeit oder Kontinuität, vielmehr ist damit die Zeit der Heilsgeschichte als qualitative Grösse angesprochen.¹¹⁹

Wie die Langhauswände einiger Basiliken gern genutzt wurden, um Bilderreihen aus dem Alten und dem Neuen Testament anzubringen und so den zyklisch-historischen Modus zu manifestieren, so wurden auch die Nonnenchorwände im Kloster Wienhausen genutzt, um der Vorstellung von der Linearität der Zeitläufte Ausdruck verliehen.¹²⁰ Man betritt das Nonnenhaus vom Chorgang her durch den Haupteingang in der Nordwand, und zwar so, dass der Blick als Erstes von den Erschaffungsbildern an der Südwand, die dem Hexameron folgen, angezogen wird (Gott erschafft das Licht, dann den Himmel und die Erde und so weiter). Das heisst, die Nonne erhielt mit dem Betreten des Chors nicht nur Eingang in diesen Klausurbereich, sondern sah sich gleichzeitig auch dem Eingang in die zeitlich bedingte Weltgeschichte gegenüber, den Darstellungen der Genesis nämlich, die als «der wahre Eingang» galten.¹²¹ Die Darstellungen im Fries gehen vom Hexameron an der Südwand über zu denjenigen der Ruhe des Schöpfers, des Sündenfalls Adams und Evas und deren Vertreibung aus dem Paradies an der Westwand; an der Nordwand weiter über die Szenen des Baus der Arche, der Sintflut, der Opferung Isaaks, Jakobs

¹¹⁹ KEMP 1994, S. 75.

¹²⁰ «Bekannt ist, daß die Langhauswände der großen Basiliken bevorzugt zur Anbringung von Bilderreihen aus dem Alten und dem Neuen Testament genutzt worden sind. In ihnen manifestiert sich der Triumph des zyklisch-historischen Modus und des typologischen Geschichtsdenkens. Hier bekennt sich die Kirche öffentlich zu dieser Kunstform und zur Vielfalt und zur Einheit der Zeiten und Bücher. Daß die Typologie vor allem als Anordnungs- und nicht als Anschauungsprinzip funktionierte, ist Gemeinbesitz der Forschung.» KEMP 1994, S. 149.

¹²¹ «Jeder, der den Nonnenchor durch das Hauptportal von Norden her betritt, steht den Darstellungen der Genesis gegenüber, dem Hexameron als dem wahren Eingang. Diese Auffassung vom «wahren Eingang» begegnet uns im Mittelalter mehrfach, so am Nordportal der Kathedrale von Chartres in den Archivoltten des Mitteltiores.» KOCH 1988, S. 19.

Traum von der Himmelsleiter, die Aufforderung Gottes an Moses, die Israeliten nach Kanaan zu führen, bis zum Untergang der Ägypter im Roten Meer. Die Auswahl der Szenen ist den Lesungen der zwölf Prophetien aus der Liturgie der Karsamstagsnacht entnommen, die in typologischer Vorwegnahme auf die Neuschöpfung und die neue Kirche Christi verweisen¹²²: die Arche als Bild für die Kirche, Noah als Typus Christi, Abraham als Vater der Gläubigen und die Opferung Isaaks als Typus für das Kreuzopfer, der Durchgang durch das Rote Meer unter Moses als Bild für die Taufe. Unter diesem Fries verläuft ein zweiter, der vorwiegend den Martyrien männlicher und weiblicher Heiliger gewidmet ist, mit ein paar Ausnahmen, wie in den weiteren Ausführungen noch zu sehen sein wird.

Um weiter der Verlaufsrichtung der Bilder und der Chronologie der biblischen Geschichte zu folgen, muss man sich erst vor das Westfenster stellen, also im Nonnenchor noch einmal ganz nach hinten gehen, wenn man am Ende der Wandfrieze (bei N8 und n8) angelangt ist: Im Deckengewölbe (JI bis JIV) sind Szenen aus der Passionsgeschichte Christi dargestellt. Die Verlaufsrichtung in den Gewölbedarstellungen ist von West nach Ost, von hinten nach vorne. Wo- bei man sich unter jedem Joch einmal im Kreis drehen muss, um die zwölf szenischen Medaillons jedes Jochs der Reihe nach zu erfassen. Die Medaillons zeigen Szenen von Christi Geburt und Kindheit, seiner Gefangennahme, Verurteilung und Kreuzigung sowie seiner Auferstehung und Himmelfahrt, womit sich die Heilsgeschichte erfüllt, da der Kreuzestod Christi als der zentrale Glaubensinhalt der Christen angesehen werden kann. Als singuläres Ereignis lässt er keine Wiederholung zu und legitimiert damit die Zeit als christliche Dimensi-

¹²² MICHLER 1967, S. 49: «Diese Lesungen berichten vorbildliche Ereignisse aus der Zeit des alten Bundes, die das kommende, später verwirklichte Heilsgeschehen versinnbildlichen. In diesem Sinne gilt die Erschaffung der Welt und des Menschen (1. Lesung) als Symbol für die geistige Neuschöpfung der Welt und des Menschen durch die Auferstehung Christi. Die Errettung Nochs in der Arche aus der Sintflut (2. Lesung), d. h. seine Errettung durch Wasser und Holz, deutet auf die geistige Errettung des Menschen durch das Wasser der Taufe und das Holz des Kreuzes Christi. Das Opfer Isaaks (3. Lesung) ist das Symbol des sich opfernden und auferstehenden Christus. – Wie Moses die Israeliten aus der Knechtschaft Pharaos befreite und die Ägypter im Roten Meer ertranken (4. Lesung), so befreite Christus in der Taufe die Menschheit und ertränkte ihre Sünden im Taufwasser.» Siehe auch APPUHN 1961, S. 101.

on. Der Kreuzestod liefert den Beweis dafür, dass Gott selbst eine zeitlich bedingte, menschliche Existenz angenommen hat.¹²³

Der Gang den Szenen entlang endet unter dem östlichen Joch, das das Himmliche Jerusalem in einer konzentrischen Darstellung zeigt – hier ist man in der Nachzeitigkeit angelangt, nach dem Tod Christi und der Auferstehung.

Die Linearität im Sinn einer Dauer der christlichen Heilsgeschichte tritt wie gesehen in den Malereien im Nonnenchor Wienhausen zutage, weswegen die zusammengehörigen Darstellungen der beiden Wandfrieze, der Joche und der Monatsbilder am Durchgangsbogen zur Kirche hin nicht als Zyklen bezeichnet werden, wie von MICHLER vorgeschlagen, sondern als Reihen.¹²⁴

3.2 Beschreibung der Wandfrieze

Dem oben beschriebenen grossen Bogen der Linearität vom Anfang bis zum Ende der Zeit sind die thematischen Reihen in den Wandfriesen untergeordnet. Die Verlaufsrichtung ist thematisch zumindest im oberen Fries mit den Schöpfungsdarstellungen und weiteren biblischen Szenen aus dem ersten und zweiten Buch Mose gegeben. Darstellerisch ist sie jedoch auch im unteren Szenenfries klar vorhanden, womit einerseits einheitliche ornamentale Elemente in der Malerei gemeint sind, andererseits die Art, wie die Figuren dargestellt sind. Beides soll im Folgenden beschrieben werden, um die weiteren Betrachtungen fortzusetzen.

Die Erzählrichtung im *oberen Fries* verläuft wie bereits erwähnt den Wänden entlang im Uhrzeigersinn, beginnend an der Südwand (S1 bis S8; W1 bis W4; N1 bis N8). Der untere Fries (s1 bis s8; w1 bis w4; n1 bis n8) ist an diese Richtung gekoppelt, wenn auch in diesem Fries thematisch keine Richtung zwingend ist, da es sich bei den einzelnen Märtyrerlegenden nicht um eine fortlaufende Erzählung handelt. Vielmehr steckt hinter jedem Martyrium der Heiligen eine eigene Geschichte. Zu erwähnen ist hier die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, eine umfassende Sammlung der Legenden von Heiligen,

¹²³ Vgl. KEMP 1994, S. 76.

¹²⁴ MICHLER 1967, S. 48 ff.

Christus-Jüngern und Märtyrern aus der Zeit des Urchristentums bis ins Mittelalter, die Voragine wohl zwischen 1260 und 1270 verfasste. Maria und Christoph DE NAGY erwähnen, kein Buch im ganzen christlichen Mittelalter ausser der Bibel sei so oft abgeschrieben und in die verschiedenen Volkssprachen übersetzt worden wie dieses.¹²⁵ Auch Eva Maria KOCH mutmasst, dass die *Legenda aurea*, der sie eine hohe Bedeutung und Einflusskraft zumisst, in keinem Kloster fehlen durfte – auch in Wienhausen zur Zeit der Ausmalung des Nonnenchors nicht.¹²⁶ Einen Nachweis dafür, dass in Wienhausen eine Abschrift der *Legenda aurea* vorhanden gewesen sei, gibt es nicht, jedoch lassen sich von einer Legendenhandschrift in Wienhausen Rückschlüsse ziehen, worin unter anderem verschiedene Märtyrerinnenlegenden enthalten sind. Tanja MATTERN hat das in der Klosterbibliothek Wienhausen unter Handschrift 3 verzeichnete Buch, das um 1300 entstanden sein dürfte, jüngst eingehend untersucht.¹²⁷ Zur Frage, ob die *Legenda aurea* als Quelle für die Wienhäuser Handschrift in Frage kommt, konstatiert MATTERN, dass es sich bei letzterer weder um Übersetzungen handelt, noch konkrete Berufungen auf die *LA* feststellbar seien. Aber es gibt «zwei grundsätzliche Merkmale, die eine solche Verbindung nahelegen: Erstens bietet die Handschrift nicht die Langversionen der Legenden, sondern durchweg stark verkürzte Fassungen, wie sie für die *LA* charakteristisch sind». Das zweite Merkmal betrifft das Ordnungskonzept der *LA*, «in das neben den kalendarisch angeordneten Heiligenlegenden auch wichtige Kirchenfeste integriert wurden, darunter auch die Kirchweihe». Diese Schrift kommt in anderen Legendensammlungen des Mittelalters nicht vor, weshalb «die Tatsache, dass die Wienhäuser Handschrift diesen Text [*van der kermessen*] in Kombination mit Legenden enthält, das zweite entscheidende Indiz für die *LA* als Quelle» ist.¹²⁸ Für die Hs. 3 gilt Wienhausen zwar als Aufbewahrungs- und Gebrauchsort, dass sie hier auch entstand, ist allerdings unwahrscheinlich. Doch zwischen den Darstellungen der Märtyrerinnen-Reihe im

¹²⁵ von NAGY/de NAGY 1971, S. 23.

¹²⁶ KOCH 1988, S. 28.

¹²⁷ MATTERN 2010.

¹²⁸ MATTERN 2010, S. 151.

Nonnenchor und der Hs. 3 stellt MATTERN einige Beziehungen her, sodass eine Verbindung zwischen diesem Text und den Bildern naheliegt.

Alle Schöpfungsdarstellungen im oberen Fries (S2 bis S8) zeigen Gottvater links im Bild begleitet von einem Engel, der jeweils links hinter ihm steht. Gottes Hand zeigt auf ein Rund vor ihm, in dem die gerade vollbrachte, göttliche Tat dargestellt ist. Dadurch, dass Gott in den sieben Schöpfungsbildfeldern von der Betrachterinnenseite her nach rechts dem Weltenrund zugewandt ist, weist er auch die Richtung. Zudem treibt Gottes eine Hand, die jeweils zum Kreis hin in einem Segens- oder Erschaffensgestus leicht erhoben ist, das Geschehen in diese Richtung; in der anderen Hand hält er in einigen Schöpfungsszenen ein Buch. Die Darstellungen an der Westwand schliessen die Schöpfung ab, was sich auch darin zeigt, dass der Schöpfer selbst im letzten Bild vor dem grossen Fenster in der Westwand (W2) nach links, also zurückgewandt ist, als begutachtete er seine Schöpfung, während er auf seinem Thron ruht. Mit diesem Bild schliesst die Schöpfungs-und-Paradies-Hälfte des Chors, es folgt die Nach-Paradies-Hälfte des nordseitigen Teils des Nonnenhauses: Rechts des Westfensters wird der obere Fries fortgesetzt mit der Darstellung des Sündenfalls (W3) und darauf der Strafrede Gottes an Adam und Eva (W4). Der Friesteil an der Nordwand wird eingeleitet mit der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies (N1). Auch hier ist die Richtung wieder deutlich von hinten nach vorne: Mit einer energischen Handbewegung verweist ein Engel die Ureltern des Paradieses, deren Schritte nach vorne, nach Osten, schreiten, deren Köpfe zum Engel zurückgewandt sind.

Die folgenden Darstellungen des Befehls Gottes an Noah, die Arche zu bauen (N2), und der schwimmenden Arche selbst (N3) sind wiederum begleitet von der Figur Gottes links im Bild, wie er das Geschehen in diese Richtung dirigiert.¹²⁹ Die vierte und damit mittlere Darstellung an der Nordwand (N4) zeigt, wie Gott mit Noah den Bund errichtet. Gott steht diesmal rechts im Bild, ein

¹²⁹ Die Inschriften in N2 lauten: In Gottes Hand: DELEBO HO(M)I(N)EM PENIT(ET) ME F[EC](ISSE) EOS – «Ich werde den Menschen vernichten. Es reut mich, dass ich sie gemacht habe» (Gen 6,7); Schriftband in der Hand Noahs, auf dem ebenfalls Gott spricht: FAC T(IBI) ARCHA(M) TE ENI(M) VIDI [...]V[M] CO(RAM) – «Bau dir eine Arche, denn ich habe dich (als Gerechten) vor (mir) gesehen» (Gen 6,14 und 7,1). Nach WEHKING 2009, S. 56.

Spruchband mit der Inschrift [NEQ.]QV[AM] TE[...] – «(Ich will) die Erde in keiner Weise (mehr verfluchen)» (nach Gen 8,21).¹³⁰ Hinter Gott steht ein Engel, diesen gegenüber links im Bild Noah mit seiner Frau Hand in Hand – Noah hält ein Lämmchen im Arm. Über Noah und seiner Frau, oben links, ist ein halbrunder, mehrfarbiger Bogen zu sehen. In der Genesis heisst es an dieser Stelle: «Meinen Bogen stelle ich in die Wolken; der soll ein Bundeszeichen sein zwischen mir und der Erde» (Gen 9,13). «Darum soll mein Bogen in den Wolken sein, dass ich ihn ansehe und gedenke an den ewigen Bund zwischen Gott und allen lebendigen Seelen, zwischen allem Fleisch, das auf Erden ist» (Gen 9,16).¹³¹ Der Schrift getreu wird in der Darstellung in Wienhausen diesem Bogen in Form des Regenbogens Gestalt gegeben zum Zeichen des Bundes und des Versprechens Gottes. In den nächsten zwei Bildfeldern des oberen Szenenfrieses (N5 und N6) erscheint Gott aus diesem halbrunden Bogen in der oberen linken Ecke heraus und erteilt einerseits Abraham den Befehl, seinen Sohn zu opfern, andererseits gibt er sich Jakob als den Gott von Jakobs Vater Abraham zu erkennen.

In der folgenden Darstellung (N7) erscheint Gott Moses an derselben Position im Bild, aber diesmal nicht aus dem Regenbogen heraus, sondern aus dem brennenden Dornbusch. Einzig im letzten Bildfeld, das den Untergang der Ägypter im Roten Meer zeigt (N8), fehlt die weisende Hand Gottes.

Der *untere Szenenfries* behandelt in den einzelnen Bildfeldern wie bereits angedeutet die Martyrien von Aposteln und Heiligen. Obwohl diese nicht einem klaren Erzählverlauf¹³² entstammen wie die Darstellungen aus den ersten beiden Büchern Mose, ist auch hier die Verlaufsrichtung gegeben:

¹³⁰ nach WEHKING 2009, S. 56.

¹³¹ Gen 9,13: «Arcum meum ponam in nubibus, et erit signum foederis inter me et inter terram». / Gen 9,16: «Eritque arcus in nubibus, et videbo illum et recordabor foederis sempiterni, quod pactum est inter Deum et omnem animam viventem universae carnis, quae est super terram.»

¹³² Als chronologische Abfolge kann einzig gelten, dass die Reihenfolge der Apostel einem bestimmten Schema folgt. So treten als Erste Petrus und Paulus auf, die ersten Päpste und Apostelfürsten, dann Andreas, Johannes und Jakobus der Ältere, die ersten Jünger Christi. Stephanus gilt als einer der ersten christlichen Märtyrer, die Darstellung seines Martyriums folgt im Nonnenchor als Erstes nach denjenigen der Jünger. Laurentius (s8) war der erste Schutzpatron des Klosters, als es noch in Nienhagen angesiedelt war. Die Enthauptung Johannes' des Täufers ist das letzte dargestellte Martyrium eines

In allen rechteckigen Bildfeldern links und rechts der Fenster an der Südwand und den vier Bildern an der Nordwand sind zwei Martyrien dargestellt (nur s2 enthält drei, diejenigen von Andreas, Johannes und Jacobus dem Älteren). Zwei im Grunde voneinander unabhängige Szenen werden nebeneinandergestellt und weitgehend symmetrisch komponiert, sodass die Figuren- und Elementegruppen der Bildhälften ungefähr gleich stark gewichtet sind. Hintergrund und Boden gehen ineinander über, sodass örtlich kein Unterschied erkennbar ist und das ganze Bildfeld eine Einheit bildet. Die Mittelachse und gleichzeitig die Trennmarke zwischen den beiden Martyrien-Szenen bildet fast ausnahmslos ein König mit Krone und Szepter, dessen eine Hand erhoben ist in einem Gestus, der Anweisung gibt, die Hinrichtung des Christen zu vollziehen. Durch die Darstellung der Könige, die jeweils nach rechts gewandt sind, und durch deren weisende Hand, die in dieselbe Richtung zeigt, wird eine fortlaufende Bewegung in der Bilderabfolge erzeugt, die die Verlaufsrichtung der Darstellungen anzeigt wie bereits beschrieben.

Die Figuren mit der jeweils gleichen Funktion sind auch durch ihre Kleidung gekennzeichnet. Die Henker und Schächer tragen hellgraue, eher kurze übers Knie reichende Kutten, die in der Taille mit einer Kordel zusammengeschnürt sind, dazu schwarzes Schuhwerk. Die Gewänder und Umhänge der Heiligen reichen bis zu den Füßen, sofern ihr Martyrium nicht erfordert, dass sie nackt dargestellt werden (Laurentius zum Beispiel wurde laut der Legende nackt auf einen Rost über glühende Kohlen gelegt; Johannes wurde ebenso in einen Bottich mit heissem Öl gesteckt). Ganz im Gegensatz zu den Folterern und Henkern sind die Märtyrer und Apostel meist barfuss. Die Heiligen sind des Weiteren erkennbar an ihrem Nimbus. Die Könige tragen durchwegs Gewänder mit farbigen, breiten Streifen.

Mannes. Die der Apsis entgegengesetzte Position des Johannes dürfte kein Zufall sein und lässt sich damit erklären, dass Johannes der Legende nach genau ein halbes Jahr früher geboren wurde als Christus. Johannes kam als Prophet und Märtyrer im Christentum des Mittelalters ein sehr hoher Stellenwert zu, deswegen wurde zusätzlich zu seinem Gedenktag auch sein überlieferter Geburtstag, der 24. Juni, gefeiert, was sonst nur noch bei Christus selbst und bei der Muttergottes der Fall war. Bei den Darstellungen der Märtyrerinnen an der Nordwand ist nicht ersichtlich, woran die Reihenfolge sich orientiert haben könnte.

Den Martyriendarstellungen ist eine gewisse Dynamik eigen, indem die Gequälten im Moment der Folter gezeigt werden (Jacobus der Jüngere, im freien Fall vom Turm [s3], Clemens beim Fall ins Feuer [w1], Thomas steckt das Schwert bereits im Hals [s6], Agatha [n4] werden die Brüste gemartert). Die Henker sind dargestellt im Augenblick des Vollzugs, indem das Schwert zum Schlag erhoben ist oder die Geissel zur Auspeitschung. Dem Kraftaufwand und der Gewalt der Schergen wird zusätzlich Ausdruck verliehen, dadurch dass zum Beispiel die Rücken beim Schlag oder Wurf gebeugt, die Füße beim Sprung in der Luft sind (s3, n2) – mit all diesen Formen wird eine abrupte Bewegung angezeigt. Doch Orientierungspunkt für die Verlaufsrichtung im gesamten Fries sind nicht diese Bewegungen, sondern die Könige in der Mitte der Darstellungen, ihr Haupt überragt jeweils die anderen Figuren.

Dieses Kompositionsprinzip des Königs in der Mitte, der den Verlauf angibt, findet sich auch an der Nordwand, die vorwiegend Martyriendarstellungen von heiligen Frauen gewidmet ist. Durch den unteren Fries lassen sich deshalb die beiden Hälften des Nonnenchors nicht nur als Paradies/Nachparadies- und Tag/Nacht-Hälften definieren, sondern auch als Männer/Frauen-Hälften. Die Teilung in Nord- und Südhälfte des Raumes beginnt eigentlich an der Westwand, die durch das Fenster unterteilt ist. Während links davon die Reihe der Martyrien fortgesetzt wird bis zur Enthauptung Johannes' (die im Grunde in zwei Szenen innerhalb eines Bildes erzählt wird: mit dem Tanz der Salome und der Enthauptung Johannes' durch das Schwert), wird der linke Teil eingeleitet mit dem Marientod, einer Darstellung der Anna Selbdritt und den Klostervätern Benedikt von Nursia und Bernhard von Clairvaux.¹³³

Die Zuordnung der Geschlechter zu bestimmten Himmelsrichtungen folgt einem Prinzip und findet sich regelmässig nicht nur in norddeutschen, sondern auch in englischen Frauenkonventen. Im Weltbild des Mittelalters wurde der Osten als Ort, wo die Sonne aufgeht, gleichgesetzt mit Christus, mit Heiligkeit, mit dem

¹³³ Der heilige Abt Benedikt mit einem Schriftband: IN PRIMIS DOMINV(M) [.]SV(M) DILIGER S TO(TO CORDE) – «Vor allem soll man Gott, den Herrn, aus ganzem Herzen lieben» (Regula Benedicti, IV,1). Bernhard von Clairvaux mit Schriftband: O HOMO SECVBD ACCESSV(M) HABES AD DEVM – «O Mensch, du hast einen sicheren Zugang zu Gott» (Bernhard von Clairvaux zugeschrieben, aber nicht nachweisbar). WEHKING, 2009, S. 51.

Paradies. Demgegenüber steht der Westen für den Paradiesverlust als Ort der Sünde und der Unreinheit – wie im Nonnenchor Wienhausen deutlich zu sehen ist, wo der Sündenfall und die Paradiesvertreibung an der Westwand dargestellt werden. Dito werden die Himmelsrichtungen Norden und Süden prinzipiell und traditionell den beiden Geschlechtern zugewiesen: «Der Norden gehörte der kalten, im Glauben schwächeren und den Versuchungen eher erliegenden, kurz: der weiblichen Welt, während die südliche Seite sich durch Wärme, grossen Glauben und Standhaftigkeit, eben durch das Männliche, auszeichnete.»¹³⁴ Durch die Lichtführung im Nonnenchor Wienhausen wird diese Hierarchisierung jedoch relativiert. Dadurch, dass sich in der Südwand Fenster befinden, wird der Blick auf die belichtete Nordwand gelenkt, die nordseitigen Darstellungen ziehen so die Aufmerksamkeit auf sich, während die südseitigen Darstellungen während des Hauptteils eines Tages im Gegenlicht stehen. Das Fenster in der Westwand dagegen lässt den westseitigen Teil der Frieze mehrheitlich im Gegenlicht erscheinen, doch die Nordwand und die ostseitigen Gewölbeteile bieten sich durch diesen Lichteinfall dem Auge licht und klar.

Der obere und der untere Fries zeichnen sich zusätzlich durch je einheitliche Ornamentelemente aus, die die Darstellungen horizontal miteinander verknüpfen. So ist es im oberen Fries ein Rahmungsprinzip, das jede biblische Szene in einem Mauerbogen mit breitem Wellenrand zeigt, dessen innere Linie leicht spitzbogig, also gotisch, und dessen äussere rundbogig ist. Ein Saum von kleinen verschiedenartigen Türmchen ziert das Backsteinmauerwerk darüber. Der Flächenkern alterniert zwischen Blassgrün und Blassblau mit Rosen darauf. Die gemalten Mauerbogen werden zudem getragen von dünnen Säulen links und rechts der Szenen, die gemalte Architektur nimmt damit die plastische des Nonnenchors auf.

Die alternierende Farbgebung des Flächenkerns im oberen Darstellungsband findet sich wieder im unteren Szenenfries, jedoch versetzt, sodass eine Art blau-grünes Schachbrettmuster entsteht, betrachtet man nur die Hintergrund-

¹³⁴ MUSCHIOL 2001, S. 147. Vgl. auch MAURMANN 1976, S. 135–146.

farben der beiden Szenenbänder.¹³⁵ Die rechteckigen Martyriendarstellungen sind überspannt von jeweils vier kleinen Bogen, in die Blumensterne gemalt sind, in den Zwickel zwischen den Bogen erscheinen kleinere Rosen. Eine zwischen den Friesen verlaufende Borte mit Blattrankenornamenten trennt die beiden voneinander ab.

Zusammenfassend kann an diesem Punkt gesagt werden, dass die Szenen in der Horizontalen syntagmatisch verbunden sind durch eine Abfolge biblischer Szenen beziehungsweise eine Nebeneinanderreihung von Martyrien, was durch Bewegung, Gesten und Ornamentik ostentativ unterstrichen ist. Der biblische Fries und der Märtyrerfries weisen auch die gleiche Bewegungsrichtung auf.

Zudem sind sie aneinander gekoppelt: Die Wende in der biblischen Geschichte, die im oberen Fries in der Mitte der Westwand stattfindet durch den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies als Konsequenz, wird im unteren Fries aufgenommen, indem die Nach-Paradies-Hälfte den weiblichen Heiligen gewidmet ist. Der untere Fries führt mit dem Marientod, einer Darstellung der Anna Selbdritt (w3) und der Sünderin Maria Magdalena (n1) die Reihe der Märtyrerinnen ein, die an die Nach-Paradies-Darstellungen des oberen Frieses – unter anderen an die der Sintflut – gekoppelt ist. Die Koppelung beider Frieze deutet darauf hin, dass auch vertikale, paradigmatische Relationen zwischen den beiden bestehen. Auch die Farbgebung im Flächenkern, die blau und grün alternierend, schachbrettmusterartig durchgehalten wurde bis auf kleinere Variationen an der Westwand, kann auf der darstellerischen Ebene als paradigmatische Verkettung gelten. Diese Verkettungen sind aber nicht nur auf der darstellerischen Ebene zu finden, vielmehr können sie als Hinweise verstanden werden auf vertikale Beziehungen zwischen den Friesen, die sich auch im thematischen Bereich ergeben. Wie der untere Fries mit dem oberen in Beziehung

¹³⁵ Dieses darstellerische Detail findet sich auch in anderen Bildprogrammen wie zum Beispiel in den mit 133 Metern weltgrößten bekannten Bildteppichen, bekannt unter dem Namen «Apokalypse von Angers» (entstanden zwischen 1373 und 1383). In zwei übereinanderliegenden Reihen variiert auch hier der Flächenkern alternierend versetzt zwischen Rot und Blau.

steht, ist Gegenstand der weiteren Betrachtungen, wobei es nicht mehr um die Erzählungen an sich geht, sondern um Verweise und Strukturen zwischen Themen und Thematiken einzelner Bilder und Bildabfolgen.

3.3 *logos* und *locus* – Repräsentation des Wortes durch die Männer, örtliche Nähe der Frauen zu Christus

Hinter dem Ansinnen, nach den horizontalen die vertikalen Verknüpfungen zu verfolgen, steht auch die Absicht, die *Geschichtsbewegung* des Bildprogramms im Nonnenchor erweitert zu betrachten. Die Bewegung funktioniert durch Aneinanderreihen der Bilder, die zusammengehören, die Struktur hingegen kann auf verschiedene weitere Arten Verknüpfungen, Verweise und Bezüge schaffen. Die Brüche in den horizontalen Reihen sowie die darstellerischen Komponenten, die die einzelnen Themenkomplexe optisch zu einem Ganzen fügen, deuten darauf hin, dass dem Programm eine weitere Struktur zugrunde liegt. Wie sich diese *Geschichtsstrukturen* zeigen und wie sie sich fassen lassen, darum geht es in diesem Kapitel.

Die oben bereits angesprochene Zeitlichkeit der Heilsgeschichte ist zwar durch den konkreten und klar angegebenen Anfang und ein ebensolches bestimmtes Ende strukturiert. Die Ereignisse auf der zeitlichen Verlaufslinie dazwischen folgen jedoch nicht einer strengen Chronologie, was sich im Übereinanderliegen der beiden Friese zeigt. Die untere Reihe der Märtyrerdarstellungen gehörte, ginge man chronologisch vor, im Grunde an den obersten Platz der Reihen im Nonnenchor – noch über die Passionsdarstellungen in den Jochen (der obere Fries enthält Szenen aus dem Alten Testament, die Darstellungen in den Jochen solche aus dem Neuen Testament, während einige der Martyrien sich während der Christenverfolgungen einige Zeit nach Christi Tod ereigneten und damit zum Teil nachtestamentliche Ereignisse sind). Das Verhältnis der Reihen muss demnach anders gesehen werden. Die Darstellungen von Szenen aus dem Alten Testament im oberen Fries liegen thematisch näher bei denjenigen der Passionsgeschichte in den Gewölbemalereien. Die Verbindung der himmli-

schen und göttlichen Sphäre mit der irdischen und menschlichen schaffen aber die Heiligen.

In Reliquien, aber auch in Bildern wurden die Heiligen als real präsent erkannt, sodass die Berührung mit einem solchen Gegenstand oder Bild auch eine direkte Verbindung mit dem Göttlichen schuf und damit die reine Darstellung transzendierte. Auf den präsentischen Status der Heiligenbilder im Mittelalter und deren vermittelnde Wirkung, wird in Kapitel 4 genauer zurückzukommen sein. Vorerst genügt es, die Vermittlungsfunktion des Märtyrerfrieses anzuerkennen. Insofern ist die Stellung der Märtyrerreihe, die den Nonnen am nächsten und sozusagen in Reichweite lag, als Verbindungsebene anzusehen – MICHLER spricht von der Sockelfunktion dieses Frieses.¹³⁶

Dadurch, dass die Martyrien Einzelszenen sind und ihnen kein eigener Ablauf inhärent ist, wirkt dieser Fries gekoppelt an den Verlauf der Genesis- und der übrigen Darstellungen aus dem Alten Testament. Das ist auch in den Gesten der Könige ersichtlich, die vorwärts weisen wie die Gesten Gottes in den darüberliegenden Genesis-Darstellungen, die die Erzählrichtung angeben. Durch die Koppelung an den oberen Fries einerseits und durch die Vermittlerfunktion, die Bilder von Heiligen hatten, kann angenommen werden, dass die Märtyrerdarstellungen einen weiteren Zugang zum Heilsgeschehen boten neben dem «wahren Eingang» der Genesisdarstellungen.

Dieser Eingang durch die Vermittlung der Märtyrer erfolgt auf verschiedene Weise. Erstens sind hier die Texte anzusprechen, die den Friesen zugrunde liegen: Ist es im unteren Fries die *Legenda aurea*, so ist es im oberen Fries und in den Gewölbemalereien das Alte beziehungsweise Neue Testament. In den Märtyrer- und Märtyrerinnendarstellungen ist jeweils mit dem Tod eines oder einer Heiligen das Ende einer Legende aus dem Werk des Jacobus de Voragine erfasst. Das heisst, dass jedes einzelne dieser Bilder eine eigene Geschichte evoziert und damit Querverweise bietet, die allgemein bekannt gewesen sein dürften. Ein reichhaltiger Hintergrund oder besser: ein dichter Tep-

¹³⁶ MICHLER 1968, S. 21.

pich an Legenden wurde durch diesen unteren Fries gewebt, indem über jedes einzelne Bild ganze Themen- und Geschichtskomplexe beliebig abgerufen werden konnten. Der Facettenreichtum der *Legenda aurea* besteht zudem nicht nur in der ausführlichen Sammlung Jacobus', sondern sie wurde in den zahlreichen Abschriften zusätzlich angereichert mit Legenden von Lokalheiligen. Die Sockelfunktion des Märtyrerfrieses besteht also auch in einem kaum zu überblickenden Fundus an Geschichten, die allein durch die Bilder im Nonnenchor hervorgerufen werden konnten. Ein handschriftliches Zeugnis für die Legendenkenntnisse in Wienhausen ist die erwähnte Handschrift 3, die neben einer Messerklärung und einem Kirchweihetext auch die Legenden einiger Märtyrerinnen enthält. Die Handschrift entstand früher als die Nonnenchormalereien, und die in ihr enthaltenen Märtyrerinnenlegenden von Katharina, Cäcilia, Lucia, Agnes und Agatha kommen im Nonnenchor zur Darstellung, wenn es auch hier noch drei mehr sind (Barbara, Dorothea, Margaretha) und in einer anderen Reihenfolge.¹³⁷ Hinzu kommen die Darstellungen des Marientodes, der Anna Selbdritt und der Maria Magdalena, deren Aufnahme ins Bildprogramm ebenfalls auf die Handschrift zurückgehen könnten.¹³⁸ Damit fehlt zwar dem Märtyrerfries eine kohärente Handlung in der Bilderabfolge, jedoch liegt ihm eine Tiefenstruktur zugrunde, die durch die Legenden der Heiligen gebildet wird, die von der linearen Bilderfolge abweicht und eine weitere Dimension eröffnet. Diese Dimension reicht in das Gedächtnis der Legendenkundigen hinein, wo diese Geschichten sich entfalteten und ihren Platz hatten.

Die Bilder des Frieses der Bücher Mose verhalten sich demgegenüber überschaubar linear, da sie sich auf den Bibeltext des Alten Testaments beziehen und chronologisch dem Text folgen. Die Darstellungen bilden nicht Endpunkte einer Geschichte, sondern sind Stationen aus der Liturgie der Karsamstags-

¹³⁷ Die Legenden der Dorothea und der Barbara gehören nicht zum Grundkorpus der *LA*. Die Handschrift 3 könnte allerdings schon noch weitere Legenden enthalten haben, da «der Gesamtbestand an Legenden des *Wienhäuser Legendars* aufgrund seiner unvollständigen Überlieferung nicht bekannt» ist. MATTERN 2010, S. 270.

¹³⁸ «Dass die Gottesmutter ebenfalls vertreten ist, verwundert natürlich nicht; im Hinblick auf die beiden Legenden sind aber zwei Einzelbilder ausserhalb des *Leben-Jesu-Zyklus* bemerkenswert, nämlich Anna Selbdritt und der Tod Mariens an der Westwand. Alle Legenden der Handschrift finden also im Nonnenchor eine bildliche Entsprechung.» MATTERN 2010, S. 271.

nacht und verweisen in typologischer Vorwegnahme durch das Hexameron, durch Noah und die Arche, Abraham und Moses auf die Leben-Jesu- und Passions-Darstellungen im Deckengewölbe. Einzig die Darstellung in N4, wo Gott mit Noah einen Bund schliesst, könnte auf ein erweitertes oder verändertes Verständnis hinweisen. In Gen 9,8–9 heisst es: «Dann sprach Gott zu Noah und seinen Söhnen, die bei ihm waren: Ich aber, ich richte meinen Bund auf mit euch und mit euren Nachkommen.»¹³⁹ Auf der Darstellung im Nonnenchor ist Noah jedoch nicht begleitet von seinen Söhnen, sondern von seiner Frau, die gleich gross neben ihm steht. In Wienhausen errichtet Gott also den Bund mit Noah und dessen Frau und folglich auch deren beider Nachkommen, womit auch die weiblichen gemeint sein dürften. Im Vergleich zur Heiligen Schrift wird der Frau im Nonnenchor eine direkte Teilnahme am Alten Bund zuerkannt.

Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass sich das Verhältnis zwischen dem Märtyrerfries und dem alttestamentlichen Fries in einem Spannungsfeld bewegt zwischen Lokalität und Ubiquität (zwischen allgemein wichtigen, aber auch lokal bekannten Heiligen im unteren Fries und dem Gott aller Christen in den darüberliegenden Bildern), zwischen Aktualität und Überzeitigkeit (zwischen damals bekannten und populären Geschichten von Heiligen und dem Alten Testament als der für die Christenheit zu jeder Zeit relevanten Weltentstehungsgeschichte). Zudem erweist sich der alttestamentliche obere Fries in seiner Allgemeingültigkeit als den Betrachterinnen nicht nur räumlich ferner, sondern auch fern in der Lebensnähe. Zwar bietet die Genesis den Eingang in die Geschichte, aber der wichtigere Eingang in das Alte Testament muss für die Nonnen der Märtyrerfries gewesen sein, der mit seiner tieferen Erzählstruktur, die auf die Heiligenlegenden zurückgeht, eine Fülle von Bezugspunkten zum Leben eines Christen oder einer Christin liefern konnte. Dass der Märtyrerfries Eingang ist in das Alte Testament und in diesem Sinn Mittlerfunktion hat, erweist sich auch wie gesehen in der Kopplung des unteren an den oberen Fries.

¹³⁹ Gen 9,8–9: «Haec quoque dixit Deus ad Noe et ad filios eius cum eo: 'Ecce ego statuam pactum meum vobiscum et cum semine vestro post vos.'»

3.3.1 Die heiligen Männer und das Wort

Auffällige Elemente im unteren Fries der Märtyrer sind an der Südwand und der südlichen Hälfte der Westwand die weissen Spruchbänder¹⁴⁰ in den Händen der Märtyrer, deren Inschriften nur noch in ein paar spärlichen, schemenhaften Resten vorhanden und leider nicht mehr zu entziffern sind.¹⁴¹ Den daniederliegenden, -fallenden, -knienden Männern fliesst fast durchweg ein weisses Schriftband aus einer Hand, das sich allermeist nach oben windet und die Köpfe der Schächer sowie der Könige, die die höchsten Figuren auf den Darstellungen sind, übersteigt. Dabei entsteht ein Kontrast zwischen der weltlichen Macht der Könige – die durch das Szepter in ihren Händen symbolisiert ist – und der Macht des Glaubens, insofern auch der göttlichen Macht, die durch das Wort in Form des weissen Schriftbandes in den Händen der Märtyrer symbolisiert ist. Dem Wort in den Händen der Heiligen wird dadurch eine höhere Macht zugewiesen als der Entscheidungsgewalt der weltlichen Herrscher. Optisch erzeugt die aufstrebende Windung der Schriftzüge eine Gegenbewegung zum Fall der Märtyrer und löst so deren Unten in ein Oben auf, wie die folgenden Beispiele s3 und s4 zeigen.

¹⁴⁰ Die Bezeichnungen «Spruchband» und «Schriftband» werden im Weiteren synonym verwendet. Verschiedentlich wurden unterschiedliche Funktionen sowie Veränderungen in Darstellung und Gebrauch der Spruch- und Schriftbänder vom Früh- bis Spätmittelalter nachgewiesen. «Um 1100 beginnt man, auch im narrativen Kontext weithin wehende schmale Spruchbänder mit oder ohne Text zur Verlebendigung von Rede und Gegenrede einzusetzen, so vereinzelt in der Wandmalerei, besonders aber in der Buchmalerei, z. B. [...] im Evangeliar Heinrichs des Löwen.» NILGEN, in: Lexikon des Mittelalters; Bd. 7 (1995). Sp. 2142–2143. Im Nonnenchor ist die Unterscheidung zwischen Spruch- und Schriftband oft nicht eindeutig zu treffen, da sie zwar meist (da, wo noch Schrift zu erkennen ist) Träger gesprochener Rede sind, aber diese Rede aus der Schrift stammt – insofern sind sie genauso Träger geschriebener Texte. Vgl. zum Unterschied zwischen Schrift- und Spruchband auch WITTEKIND 1996, S. 343–367.

¹⁴¹ Die Transkribierungen dieser meist nicht zuweisbaren Reste und auch der besser erhaltenen Tituli auf den Rahmenleisten finden sich bei WEHKING 2009, S. 50–51.



s3: Philippus, Jacobus Minor



s4: Bartholomäus, Matthäus

Die bereits angesprochene Dynamik in den Bewegungen der Schächer ist zudem kontrastiert durch die passive Erduldung der Märtyrer. Doch durch das entweichende Schriftband im Moment des Todes werden die Taten der Folterer überstiegen. Das Wort wird zur eigentlichen Tat erhoben und schafft einen Bezug zu den Schöpfungsdarstellungen im darüberliegenden Fries.

Für diesen Bezug möchte ich das erste Bild im oberen Szenenfries genauer betrachten, das relevant ist, um die Funktion der Märtyrerbilder einzuordnen. Die Darstellung (S1), die den Genesisbildern vorausgeht, zeigt den Schöpfer, sitzend auf einem architektonisch gestalteten Thron mit fensterartigen Rundbogen, frontal den Betrachterinnen zugewandt, zu seinen beiden Seiten je ein ihn anbetender Engel. Er hält ein Buch in der linken Hand im Schooss, die rechte ist zum Segensgestus erhoben, aus ihr geht ein Spruchband hervor mit der nicht mehr vollständig entzifferbaren Inschrift EGO [S]V(M) ALPHA [(ET)] O(MEGA) FONS (Ich bin Alpha und Omega, die Quelle). Diese Einleitung in die Entstehung der Welt geht laut KOCH auf die Auffassung von Basileos dem Grossen (329–379) zurück, wonach der Hofstaat Gottes bereits vor der Schöpfung bestand – nach dieser These würde hier der Hofstaat allerdings aus nur zwei Engeln bestehend wiedergegeben.¹⁴² Bedeutsamer in dieser Darstellung scheinen indes das Buch in der Hand des Schöpfers, das ihm auch in einigen der Genesisdarstellungen gegeben ist, sowie die Inschrift auf dem Spruchband

¹⁴² KOCH 1988, S. 20.

EGO SUM ALPHA. Beides verweist auf die Schrift und das Wort. Die Inschrift des Spruchbandes ist der Apokalypse des Johannes entnommen, wo es heisst: «Ego sum *Alpha* et *Omega*, initium et finis, ego sitienti dabo de fonte aquae vivae gratis» (Apk 21,6). («Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende. Ich will dem Dürstenden aus dem Quell des Wassers des Lebens geben umsonst.») An zwei weiteren Stellen in der Apokalypse wird die Gleichsetzung von Gott oder Christus mit Alpha und Omega erwähnt. Doch scheint mir der Bezug auf Apk 21,6, in der Johannes das neue Jerusalem vorhersagt, der Darstellung am nächsten zu liegen, auch wegen des Bezuges zur Quelle. In dieser Prophe- tie heisst es zu Beginn, er, Johannes, habe die heilige Stadt, das neue Jerusa- lem, von Gott her aus dem Himmel herabkommen sehen, gerüstet wie eine Braut, die für ihren Mann geschmückt sei. Er habe eine laute Stimme vom Thron her reden hören (Apk 21,2–3). Der auf dem Thron sass, habe ge- sprochen: «Ich bin das A und das O.»¹⁴³ Der thronende Schöpfer in der Non- nenchor-Darstellung scheint mit dem sprechenden Schöpfer in besagter Bibel- stelle übereinzustimmen. Insofern muss KOCHs Herleitung aus Basileos' Auf- fassung ergänzt werden: In Bezug auf die dem Schöpfergott folgenden Genesis-Darstellungen ist die Annahme, es handle sich bei dem thronenden Schöpfergott um die visuelle Wiedergabe des Hofstaates Gottes noch vor der Schöpfung, sicher plausibel. In Bezug auf die Inschrift im Spruchband muss aber auch die Apokalypse Johannes' als Quelle in Betracht gezogen werden. Deshalb soll hier der Versuch unternommen werden, das Hexameron im Wien- häuser Nonnenchor aufgrund dieser Quelle zu lesen und die These, dass ein Bezug zwischen dem Wort des Schöpfergottes und den Spruchbändern in den Händen der Märtyrer besteht, genauer darzulegen. Dazu folgt nun ein kurzer Exkurs, in dem der Ursprung des A und O, des Wortes als Anfang und Ende, genauer betrachtet wird.

Die Bedeutung von A und O und der Logos: Der erste und der letzte Buchstabe des griechischen Alphabets bedeuten in der Buchstabensymbolik der Apo-

¹⁴³ «Et dixit, qui sedebat super throno: [...] Ego sum *Alpha* et *Omega*» (Apk 21,5–6).

kalypse den Anfang und das Ende der Zeiten und bezeichnen damit auch die Linearität der Heilsgeschichte. Alle anderen Buchstaben fügen sich zwischen A und O, alle zusammen bilden so etwas Vollkommenes. «Gott bzw. Christus wird damit als Urgrund und Ziel, als Schöpfer und Vollender von allem, was ist, erklärt.»¹⁴⁴

Die Gleichsetzung des Buchstabens Alpha mit dem Herrn («ego sum Alpha ...») verweist auf das Wort als absoluten Ursprung. Diese Vorstellung findet fast apodiktisch Ausdruck im Johannesevangelium, wo es heisst: «In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. Hoc erat in principio apud Deum» (Joh. 1,1–2). («Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Dasselbe war im Anfang bei Gott.»). Im Johannesevangelium wird laut KEMP die Wirkungsmacht des Wortes zum Prinzip erhöht als absolute Ursache.¹⁴⁵

Repräsentation durch das Wort: Mit der Einführung des Nonnenchor-Schöpfergottes als Alpha, als absoluter Anfang, bei dem das Wort ist (in seinen Händen) und das Buch (in seinem Schoss), erhält das Wort auch im Bildprogramm des Nonnenchors den Status des Logos: Das Wort erst bringt die Genesis in Bewegung und setzt sich in den weiteren Darstellungen im Nonnenchor fort – das Buch in der Hand Gottes in den Hexameron-Bildern verdeutlicht dies.

Ein Zitat KEMPs über die Entwicklung aller Dinge aus dem Schöpferwort, das als Urtat gilt, soll hier helfen, eine These zu formulieren, wie die Schriftbänder in den Händen der Märtyrer in Bezug stehen könnten mit dem Logos Gottes: «Von ihm, dem Schöpferwort, [...] geht alles aus; unablässig erfüllen seine Emanationen, seine *logoi* die Welt. Wenn aber die Welt nur eine andere Versi-

¹⁴⁴ In: Lexikon für Theologie und Kirche; Bd. 1 (1957–1968). S. 5.

¹⁴⁵ KEMP 1994, S. 93.

on des Logos ist, dann können dessen Repräsentanten auch die Repräsentation der Weltgesetze übernehmen.»¹⁴⁶

Der Terminus «Repräsentation» hatte im Mittelalter, was die Präsenz des Göttlichen auf Erden betrifft, eine Bedeutung, die hier genauer erläutert werden soll, da sie sich anders erschloss als heute. Ich beziehe mich im Folgenden auf Hasso HOFMANNs Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte des Terminus' «Repräsentation» von 1974, die noch heute Beachtung finden.¹⁴⁷ Mithilfe von HOFMANNs Studien lassen sich «Repräsentation» und «Stellvertretung» voneinander abgrenzen, womit zwei vorläufige Formen von Übertragung formuliert werden können. HOFMANN ging in seinen Studien der Bedeutungsverschiebung des Wortes nach, wobei er die Zeit von der Antike bis ins 19. Jahrhundert erfasste. In den folgenden Zeilen werden jene Erkenntnisse aufgegriffen, die für die Zeit gelten, in der auch der Nonnenchor zu Wienhausen entstand. HOFMANN geht vorerst der eucharistischen Repräsentation des Leibes Christi nach, die er anhand der Begriffe *corpus verum Christi* und *corpus mysticum Christi* skizziert. Ersterer Begriff bezeichnet den historischen, von Maria geborenen Leib Christi und letzterer zunächst denjenigen Leib Christi, der in der Eucharistie gegenwärtig ist; es geht also um einen historischen und um einen sakramentalen Leib Christi. Die Bedeutung des Begriffs «Repräsentation» scheint sich aus der Idee weiterentwickelt zu haben, dass der historische Leib zum sakramentalen Leib in ein Verhältnis gesetzt wird, das sich durch Ähnlichkeit (*similitudo*) erschliesst.¹⁴⁸ Damit ist eine Vermittlung zwischen den beiden vorausgesetzt, wodurch beide Seiten erhalten bleiben; eine unmittelbare Übertragung des einen auf den andern, wobei sich das eine im andern erfüllte, ist dadurch jedoch nicht angezeigt. Damit ginge das eine in das andere über; Unmittelbarkeit bedeutete Gleichsetzung, womit das eine nicht mehr auf das ande-

¹⁴⁶ KEMP 1994, S. 93.

¹⁴⁷ HOFMANN 1998 (1974).

¹⁴⁸ Vgl. hierzu auch KEMP, der ausgehend vom System der Typologie im Alten und Neuen Testament der Bibel die spezifisch christliche Ordnungserfahrung und die Ordnungsstrukturen beschreibt: «Sie [die Typologie] relationiert historische Personen, Vorgänge, Zeiten, um in ihrem Entsprechungsverhältnis den geschichtlichen Sinn erfahrbar zu machen.» KEMP 1994, S. 86.

re verwiese, sondern es leibhaftig *wäre*. Nach HOFMANN verhalten sich der historische und der sakramentale Leib Christi zueinander wie *veritas* und *species*, wie Wahrheit/Wirklichkeit und eine Form, ein Bild davon. Im Hinblick auf Kapitel 4 möchte ich dieses Begriffspaar auch Urbild und Abbild nennen. Durch das sakramentale Geschehen in der Eucharistie wird im Bewusstsein die Wirklichkeit hergestellt, was einen Akt der Vermittlung voraussetzt.

Der *corpus-mysticum*-Gedanke erfährt laut HOFMANN in der Zeit um 1300 eine Bedeutungswendung; zunehmend wird der Terminus *corpus mysticum* auf die Gläubigen angewendet, die nun in dieser gewandelten Vorstellung als Gemeinde den «Leib Christi» bilden. Mit dem Ausdruck «Leib Christi» wird «die Einheit und Gleichheit der Gläubigen als wirklicher Glieder des pneumatischen Leibes Christi bezeichnet und zugleich Christus ausserdem noch gesondert als Haupt identifiziert diesem seinem Leib gegenübergestellt».¹⁴⁹ Daraus ergibt sich schliesslich die Bedeutung der Repräsentation: Eine nicht vorhandene Person – in diesem Fall Christus – wird fingiert; wobei mit «fingiert» «gebildet, geformt» gemeint ist (nicht «eingebildet, phantasiert»). Die Gläubigen bilden damit durch *similitudo* mit Christus das *corpus mysticum* und bringen das *corpus verum* in Erscheinung, sie repräsentieren es. Die angesprochene Bedeutungswendung geht aber auch einher mit der Verschiebung von dem spezifischen *corpus mysticum* hin zum ungebundenen Verständnis eines *corpus mysticum*, das nicht zwingend auf Christus bei der Eucharistiefeier verweisen muss. Ein solches *corpus mysticum* kann auch die Kirche sein. Bei Thomas von Aquin kann damit schlechthin eine Vielheit gemeint sein, deren verschiedene Tätigkeiten und Aufgaben auf *ein* Ziel gerichtet sind.¹⁵⁰ «*Persona repraesentata*: das ist [...] eine Gesamtheit, welche eine Person «repräsentiert» d. h. ab- oder nachbildet, [...] – im Falle der Kirche – eine Person, «die nicht lebend genannt werden kann, weil sie nicht sterblich ist».¹⁵¹ Was Repräsentation in diesem Sinn genau

¹⁴⁹ HOFMANN 1998, S. 122.

¹⁵⁰ HOFMANN 1998, S. 125.

¹⁵¹ HOFMANN 1998, S. 137. Das Zitat stammt von Paulus von Castro, in: *Digestum novum* 46, 1, 22, um 1430.

meint, kann durch Unterscheidung zwischen Repräsentation und Stellvertretung beleuchtet werden. Mit dem viel jüngeren Begriff Stellvertretung wäre eine Bevollmächtigung und stellvertretende Ausübung aller Funktionen und Rechte einer andern Person gemeint. Stellvertretung bezeichnet damit eine rechtliche Situation oder Stellung einer Person, wobei diese Bedeutungsschattierung bereits in der Bedeutungswendung der Repräsentation vorgespurt ist. Durch die Repräsentation bringen die Repräsentanten die repräsentierte Person in Erscheinung, sie stehen also in der Wichtigkeit deutlich hinter dem Repräsentierten. Eine Stellvertretung dagegen bezeichnet eine Gleichsetzung zwischen dem zu Stellvertretenden und der stellvertretenden Person oder Gemeinschaft in der Ausübung der Rechte.

Anhand des Terminus «Repräsentation» lässt sich der Märtyrerfries zum Genesisfries und zu den neutestamentlichen Szenen im Gewölbe in ein Verhältnis setzen: Der Logos, dargestellt im Bild des Schöpfergottes vor der Hexameron-Reihe (S1), ist der Ursprung der Welt, als Urtat setzt er sich fort in der Genesis und in der Heilsgeschichte. Das Wort setzt sich darstellerisch fort in den Friesszenen aus dem Alten und in den Gewölbeszenen aus dem Neuen Testament. Dieser Bild- und Sinnkomplex, der die Heilige Schrift im Bild ist, kann deshalb als ein dargestelltes *corpus verum* bezeichnet werden. Die Schriftbänder in den Händen der Märtyrer weisen auf die Ähnlichkeit (*similitudo*) mit dem Schöpferwort hin und nehmen Bezug auf das Wort bei Gott, dem alles entspringt; so liegt auch in der Wienhäuser Darstellung des Schöpfergottes symbolisch die Bibel in dessen Schoss. Die Schriftbänder in den Händen der Märtyrer repräsentieren in dieser Sichtweise das Wort, das bei Gott seinen Anfang hat. Das wiederum macht die Märtyrer zu Repräsentanten Christi und der Weltgesetze. Als dessen Glieder sind die heiligen Männer das *corpus mysticum*. Im Nonnenchor ist dies darstellerisch verdeutlicht, indem die Schriftbänder der Märtyrer die Szepter der Könige übersteigen. Die von den Heiligen im Moment des Todes ausgehenden weissen Bänder weisen in Richtung himmlische Sphäre. Sie erst weisen die Märtyrer durch *similitudo* als wahre Heilige aus, sie be-

zeichnen sie als Mittler zwischen der irdischen und der göttlichen Sphäre. Darstellerisch zeigt sich dies zusätzlich, indem sich die weissen Bänder fast organisch in die Gestaltung der Ausmalung weben. Der Aspekt der Vermittlung – nicht der Unmittelbarkeit – ist hier deutlich gegeben, indem durch die Frieze in der räumlichen Anordnung, aber auch durch die zugrunde liegende Textstruktur (wie bereits erklärt) Ebenen angelegt werden, die es zu überwinden gilt.

Bei diesen Ausführungen darf allerdings nicht vergessen werden, dass es sich um Vermittlung beziehungsweise Repräsentation handelt, wie sie sich in den Darstellungen zeigt; das heisst, bis jetzt wurde die Bildkategorie nicht überschritten. Der angesprochene Diskurs des 13. Jahrhunderts über das *corpus mysticum Christi* und die Repräsentation versuchte das reelle Verhältnis der Gläubigen, besonders der männlichen Gläubigen, zur Kirche zu fassen. Hier wird dieses Verhältnis als mutmasslich dargestelltes in der Nonnenchor-Ausmalung betrachtet, das heisst, die Betrachtung in dieser Arbeit richtete sich bisher darauf, welche damaligen sozio- und politisch-religiösen Gegebenheiten an den Darstellungen erkennbar sind. Dabei ist die Vermittlung als wichtiger Aspekt hervorgetreten, wobei es bisher um die dargestellte Vermittlung zwischen der göttlichen und der irdischen Sphäre ging. Heilsvermittlung musste jedoch auch über die Darstellung hinaus funktionieren und das Bild überschreiten, um die Gläubigen zu erreichen. Im Fall des Nonnenchors heisst das, im Bildprogramm musste eine direkte Wirkung auf die damals lebenden Nonnen angestrebt sein. Dieser Vermittlungsart, die über ein Transzendieren der Bildkategorie verläuft, wird vor allem das nächste, vierte Kapitel gewidmet sein. Vorerst muss aber weiterhin betrachtet werden, was am Bildprogramm in Erscheinung tritt. Die Aussagekraft dieser Beobachtungen soll die Grundlage bilden, auf der die Medialität zwischen dem Bild und den Gläubigen erschlossen wird.

Nun war bisher nur die Rede von der südlichen Hälfte des Märtyrerfrieses, in dem ausschliesslich die Schicksale männlicher Heiliger abgebildet sind. Man darf jedoch annehmen, dass weibliche Heilige in einem Frauenkonvent für die

damals lebenden Nonnen, aber auch für die Bildung der Novizinnen von grösserer Wichtigkeit gewesen sein dürften. Wenden wir uns also der nördlichen Friesenhälfte zu und schauen, wie sich die Vermittlung zwischen der göttlichen und der irdischen Sphäre, zwischen dem oberen und dem unteren Fries, gestaltet.

Im Vergleich mit dem Nordteil des Frieses, in dem die Märtyrerinnen dargestellt sind, erhält die These zusätzliche Relevanz, die Schriftzüge in den Händen der Märtyrer versinnbildlichten die Repräsentation des Wortes Gottes: Denn ausser Agnes und Agatha halten die Frauen keinerlei Spruchbänder in den Händen, bei Katharina und Margaretha tragen ein Engel und eine Taube Schriftbänder herbei.¹⁵² Dass bei den Frauen die Spruchbänder fehlen, mag damit zu tun haben, dass den Nonnen ein Laienstatus zukam, der ihnen verbot, zu predigen und damit auch die Schrift zu verkünden. Da auch Maria Magdalena und der Sünder Zachäus in dieser Friesenhälfte keine Bänder mit Inschriften tragen, muss im Nordteil des Frieses eine Schrift- oder Sprachlosigkeit der Frauen und des Sünders vermutet werden. Die Mittlerfunktion der weiblichen Heiligen und ihre Legitimierung als Mittlerinnen müssen sich demnach anders erweisen als durch das Wort, der Repräsentationsstatus wie bei den männlichen Märtyrern vermutet, gilt für sie nicht oder zumindest anders.

Im Folgenden soll betrachtet werden, wie die weiblichen Heiligen in Verbindung stehen mit dem Göttlichen. Wie die Vermittlungsmöglichkeiten der Märtyrerinnen in der Nonnenchorausmalung dargestellt sind, wird im Weiteren näher betrachtet, zumal der Status gerade der weiblichen Heiligen in einem Nonnenchor von grosser Wichtigkeit gewesen sein muss. Dafür wird es nötig sein, auch die Gewölbemalereien mit einzubeziehen. Zuvor möchte ich zwei Aspekte an den

¹⁵² MICHLER lässt Zweifel offen, ob das Spruchband bei Agnes im Ursprungszustand vorhanden war. Die Schwestern Gertrud fügten in ihrer Übermalung im 15. Jahrhundert offenbar Spruchbänder hinzu, die bei der Restaurierung durch Schröder im 19. Jahrhundert weitgehend wieder rückgängig gemacht wurden; MICHLER 1967, S. 224. Bei einigen Schriftbändern besteht keine letzte Klarheit darüber, ob sie im Ursprungszustand vorhanden waren: «Der ursprünglichen Malschicht angehörige Schriftbänder hat Schröder offenbar grundsätzlich auch dann wiederhergestellt, wenn ihre Aufschrift nicht mehr lesbar war.» MICHLER 1967, S. 221.

beiden Friesreihen aufzeigen, die in diesem Zusammenhang, aber auch für das weitere Verständnis des gesamten Bildprogramms wichtig sind.

3.3.2 Das Licht des Himmlischen Jerusalem und das Kloster Wienhausen

Bei den folgenden Betrachtungen wird die Rahmung des Bildprogramms im Nonnenchor untersucht, da an den Eckpunkten vor allem im Ostteil des Raumes Darstellungen angebracht sind, die auf den ersten Blick nicht ins Konzept der Märtyrerreihe passen. Doch sie stehen in Zusammenhang mit anderen Bildern des Programms, wodurch eine Gesamtrahmung der Nonnenhausdarstellungen entsteht, wie die folgenden Ausführungen zeigen. Eine Rahmung wirkt sich auf das aus, was sie rahmt, sie geht diesem voraus, im Nonnenchor wirkt sie folglich auf die Darstellungen und geht der Erzählung innerhalb der Eckpunkte voraus. Deshalb müssen in diesem Kapitel auch diese Bilder unter dem Rahmungsaspekt betrachtet werden.

Kann man die südliche Fries-Hälfte durchweg als den männlichen Märtyrern gewidmet betrachten, zeichnen sich auf der nördlichen Hälfte in der Reihe der Märtyrerinnen gleich mehrere Brüche ab. Namentlich die beiden Darstellungen, die dem letzten, östlichen Joch zugehören, wollen gar nicht in die Abfolge passen. Neben dem Haupteingang in der Nordwand findet sich eine Ansicht des Klosters Wienhausen, das von Seraphim bewacht ist (n7);¹⁵³ das darauffolgende Bildrechteck (n8) zeigt den Himmlischen Bräutigam thronend inmitten gekrönter geistlicher (links im Bild) und weltlicher (rechts im Bild) Jungfrauen, wobei beidseits von ihm je ein musizierender Engel steht.

¹⁵³ MICHLER vermutet Veränderungen an dieser Darstellung durch die Restaurierung Schröers, da daran eher neuzeitliche, barocke bauliche Veränderungen am Kloster zu erkennen sind. MICHLER 1967, S. 231.



n7: Kloster Wienhausen



n8: Der Himmlische Bräutigam

Aus Christi Händen im Schoss fliehen zwei Spruchbänder, symmetrisch wölbt sich je eines nach links und nach rechts über die Köpfe einer der Jungfrauen-gruppen. Auf dem Schriftband nach links über den Köpfen der drei geistlichen Jungfrauen (zu erkennen an den Kopftüchern unter der Krone), denen der heilige Bernhard zugesellt ist, steht: TRANSITE AD MAGNIS Q(U) CO(N)CUPISCITIS ME. Sabine WEHKING hat aber nachgewiesen, dass es sich hier um einen Restaurierungsfehler handelt, ursprünglich stand: TRANSITE AD ME O(M)NES Q(V)I CO(N)CUPISCITIS MEI (Sir 24,19: «Kommet her zu mir alle, die ihr nach mir verlangt.»). Das andere Band enthält den Satz: VENITE B(E)N(E)DICTI P(AT)RIS MEI POS(SI)D(ETE) PAR(ATUM) VOB(IS) (REGNUM) (Mt 25,34: «Kommet her, ihr Gesegneten meines Vaters, ererbt das Reich.»).

Diese beiden letzten Darstellungen im unteren Szenenfries weisen frappante Ähnlichkeiten auf mit den beiden ersten an der Südwand im oberen Fries. Die bereits besprochene Schöpferdarstellung (S1), die der ersten Genesis-Szene – der Erschaffung des Lichts – vorausgeht, entspricht ziemlich genau der zentralen Kerngruppe des Himmlischen Bräutigams mit den beiden Engeln an seiner Seite. Die Ansicht des Klosters Wienhausen an der Nordwand ähnelt wiederum dem Himmlischen Jerusalem in der Fiat-Lux-Darstellung an der Südwand (S2).



S1: Genesis – Der Schöpfer von Engeln verehrt



S2: Das Himmlische Jerusalem im Fiat Lux (Ausschnitt)

Die Erschaffung des Lichts wird auf ganz besondere Weise gezeigt, indem das Licht durch das Himmlische Jerusalem symbolisiert wird. MICHLER und auch KOCH kennen kein weiteres Beispiel, in dem der erste Schöpfungstag in solcher Art zu sehen wäre.¹⁵⁴ Das Himmlische Jerusalem als Stadt, die keines Lichts bedarf und so selbst das Licht symbolisiert, geht auf die Apokalypse Johannes' zurück: *Et civitas non eget sole neque luna, ut luceant ei, nam claritas Dei inluminavit eam, et lucerna eius est Agnus* (Apk 21,23).¹⁵⁵ Die Darstellung, die dem Fiat Lux vorausgeht, führt das Himmlische Jerusalem bereits ein durch den Schöpfergott auf dem Thron und mit dem Spruchband EGO SUM ALPHA in der Hand, was wie gesehen auf die Apokalypse verweist.

Wenn man beachtet, dass sich die jeweils entsprechenden Darstellungen des Schöpfers und des Himmlischen Bräutigams (S1 und n8) sowie des Fiat Lux und des Klosters Wienhausen (S2 und n7) beinahe direkt gegenüberstehen, dass die Reihe der Martyrien weiblicher Heiliger abgebrochen wurde und anstelle weiterer Legenden die zwei erwähnten Bilder gemalt wurden, liegt die

¹⁵⁴ In der Zweiteilung des Erdkreises in eine dunkle und eine helle Hälfte, die die Trennung von Licht und Finsternis symbolisiert, weist MICHLER einen ikonografisch geläufigen Darstellungstyp nach, «darüber hinaus steht [das Bild] ausserhalb jeglicher ikonografischer Tradition». MICHLER 1967, S. 196. Und KOCH schreibt zur Darstellung der Lichterschaffung, es sei ein «sehr seltenes, vielleicht einmaliges (?) Bild». KOCH 1988, S. 21.

¹⁵⁵ «Und die Stadt bedarf nicht der Sonne noch des Mondes, dass sie ihr scheinen; denn der Lichtglanz Gottes erleuchtete sie, und ihre Leuchte ist das Lamm.»

Annahme eines beabsichtigten Zusammenhangs nahe. Auch die evidente Eigenwilligkeit der Fiat-Lux-Darstellung, für die bisher keine kunstgeschichtliche Tradition nachgewiesen werden konnte, unterstützt diese These. Ein solcher Zusammenhang kann darin gesehen werden, dass dem «wahren Eingang» im oberen Szenenfries ein Ausgang beziehungsweise ein Übergang im unteren Fries gegenübersteht.¹⁵⁶ Wenn man sich noch einmal die Verlaufsrichtung vor Augen führt, der die Nonnen beim Eintreten in den Chor folgten, könnte der Kreis so ausgesehen haben: Der Eingang in die Welt durch das Himmlische Jerusalem führt zuerst dem oberen Fries der Südwand entlang auf einen Weg über die Genesis, die an der Westwand endet, an der aber mit dem Sündenfall gleichzeitig die Nordhälfte eingeleitet wird. An der Nordwand führt wiederum durch die Vertreibung Adams und Evas der Weg aus dem Paradies hinaus durch einige Szenen des Alten Testaments und weiter – wiederum der Südwand und Westwand entlang (im unteren Szenenfries ab s1) – über die erlittenen Martyrien der Apostel und der ersten Christen und an der Nordwand über die Martyrien der ersten Christinnen schliesslich zur Darstellung des Klosters Wienhausen, durch das die Nonnen zum Himmlischen Bräutigam gelangen konnten. Die gekrönten Jungfrauen an der Seite Christi in dieser Darstellung erscheinen so als der erweiterte Hofstaat des Herrn, von dem die Rede war bei der Beschreibung der Schöpfergott-Darstellung, die den Genesis-Bildern vorausgeht. Auch die Tatsache, dass die geistlichen Jungfrauen links von Christus und damit aufseiten der Kloster-Wienhausen-Darstellung sitzen, stützt diese Auslegung.

Schliesslich weist die Inschrift *TRANSITE AD MAGNIS QUI CONCUPISCITIS MEI* auf dem Spruchband in der rechten Hand Christi auf einen Übergang hin. Das Bibelzitat, das dieser Inschrift zugrunde liegt, dürfte meines Erachtens der

¹⁵⁶ MICHLER sieht als das Gemeinsame der Darstellungen, die nicht in die Märtyrerreihe passen, eine «inhaltliche Beziehung zu dem Kloster selbst oder auch eine an die Nonnen gerichtete lehrhafte Tendenz», weshalb diese Szenen über den Portalen angebracht wurden. «Beim Verlassen des Chors sollte der Blick der Nonnen besonders auf diese inhaltlich besonders an sie gerichteten Szenen fallen.» So sollte die Kopplung der Zachäus-Szene mit der Kloster-Darstellung «der Hoffnung Gestalt verleihen, dass Christus, da er selbst in dem Hause des Sünders Zachäus einzukehren nicht verschmähte, auch in dem Hause der Nonnen, dem Kloster, gegenwärtig sein möge». MICHLER 1967, S. 51 f.

Weisheitsschrift aus dem Alten Testament entnommen sein, die meist als das Buch Jesus Sirach bezeichnet wird (entstanden um 180 v. Chr.): *Transite ad me omnes qui concupiscitis me et a generationibus meis implemini* (Sir 24,19). In diesem Kapitel der damals beliebten Lehrschrift spricht die Weisheit und erhebt ein Lob auf sich selbst; sie ist auch das Subjekt in diesem Zitat, dessen Übersetzung wie folgt wiedergegeben wird: «Kommet her zu mir alle, die ihr zu mir Verlangen habt, und lasst euch sättigen an meinen Früchten.»¹⁵⁷ Das Spruchband in der Hand Christi setzt diesen damit in einen direkten Bezug mit der Weisheit. Christus ist der Ort, an dem sich Weisheit erweist. So stehen im Nonnenchor Gottvater, der das Wort ist (S1), und Christus, der als die sprechende Weisheit erscheint (n8), einander gegenüber.¹⁵⁸

Der Bogen, der zwischen den Zeitbeginn- und den Zeitendbildern des Nonnenchors aufgespannt ist, wird geradezu körperlich erfahrbar gemacht und veranschaulicht, indem diese Bildnisse überspannt sind vom östlichen Joch mit der Darstellung des Himmlischen Jerusalem – des Ortes, der sich nach dem Ausgang aus der irdischen Welt und nach dem Jüngsten Gericht auftut. Eingang und Ausgang werden in der räumlichen Erfahrbarkeit eng geführt auf eine Weise, die wiederum die Distanz sichtbar macht einerseits durch den östlichen Gewölbebogen, der zwischen ihnen liegt, andererseits durch die drei Wände, die mindestens einmal abgeschritten werden mussten, um vom einen zum andern zu gelangen.

¹⁵⁷ SAUER 2000, S. 178–179. SAUER schreibt, das Kapitel 24 – aus dem auch die Inschrift auf dem Spruchband in der Nonnenhausdarstellung stammt – nehme eine Sonderstellung ein im Buch Sirach. Mit Recht werde sie immer wieder hervorgehoben.

¹⁵⁸ Nicht nur das Buch Jesus Sirach lässt die Weisheit als Person auftreten und zu Wort kommen: Zwei weitere, damals sehr berühmte und beliebte Schriften waren «Das Büchlein der Ewigen Weisheit» und das «Horologium Sapientiae» des Dominikaners und Mystikers Heinrich Seuse. Ersteres entstand wahrscheinlich zwischen 1328 und 1330, Letzteres zwischen 1331 und 1334, beide fallen also in die gleiche Entstehungszeit wie der Nonnenchor in Wienhausen. Vor allem vom «Büchlein der Ewigen Weisheit» könnten die Nonnen in Wienhausen in irgendeiner Art Kenntnis gehabt haben, wenn mir auch nicht bekannt ist, dass eine Abschrift im Kloster vorhanden gewesen wäre (oder dass ein anderer handfester Hinweis dafür bestünde). Heinrich Seuse richtete das «Büchlein der Ewigen Weisheit» vermutlich besonders an Nonnen und verfasste es auch auf Deutsch (erst später übertrug er es ins Lateinische), während er das «Horologium Sapientiae» nur in Latein schrieb. Beide Bücher sind vorwiegend in Dialogform geschrieben, darin spricht die ewige Weisheit, die manchmal als Frau, manchmal aber auch als Mann – nämlich als Jesus Christus – auftritt, mit ihrem Diener. Siehe dazu: FENTEN 2007.

Das Bildprogramm des Nonnenchors lässt die These zu – und damit komme ich auf die Idee des angezeigten Übergangs zurück –, die Inschrift *TRANSITE AD ME OMNES*, die an die geistlichen Jungfrauen im Bild gerichtet ist, habe performativen Charakter (worauf in Kapitel 6 genauer eingegangen wird): Um der Fortsetzung des Programms zu folgen, muss man sich vom Ostjoch an den im Raum entgegengesetzten Punkt unter dem Westjoch begeben, von wo der Weg über die Passionsdarstellungen Christi dem Gewölbe entlang ebenfalls unter das Joch mit dem Himmlischen Jerusalem führt. Das Schriftband weist in diese Richtung und könnte übertragen auf die Situation der damals gegenwärtigen Nonnen als Imperativ verstanden worden sein: «Kommt her zu mir alle, die ihr zu mir Verlangen habt.»

Eine genauere Betrachtung des zentralen Kapitels 24 des Buchs Jesus Sirach, auf das auch die Inschrift *TRANSITE AD ME OMNES* im Nonnenchor zurückgeht, sowie des Aufbaus des ganzen Buches ergeben weitere interessante Parallelen. Kapitel 24 steht in der Mitte des Buches, wobei es Bezug nimmt auf das erste (Sir 1) sowie auf das letzte (Sir 51). In Sir 1 wird die Weisheit beschrieben, die am Anfang der Welt und der Schöpfung steht und die Welt durchzieht. Schliesslich findet sie «ihren Ruheplatz im Tempel von Jerusalem (Sir 24) und weist [...] die, die sie suchen, in die Zukunft (Sir 51)».¹⁵⁹ Diese umfassenden Punkte von der Mitte zum Anfang und zum Schluss des Buches finden sich in ähnlichem Aufbau wieder im Bildprogramm des Nonnenchors Wienhausen. Hier weist das Bild des Himmlischen Bräutigams einerseits zurück zum «wahren Eingang» und zum Anfang der Welt, dem Bild des Schöpfers (S1), der das Wort ist. Durch den Parallelbezug im Aufbau zwischen der Nonnenchorausmalung und dem Buch Jesus Sirach werden Wort und Weisheit einander angenähert. Andererseits weist der Himmlische Bräutigam im Nonnenchor auf einen weiteren Weg, der ins Himmlische Jerusalem führt, so wie das 24. Kapitel des Buchs Jesus Sirach in die Zukunft weist. Das Himmlische Jerusalem bildet denn auch die wohl auffälligste Parallele zwischen dem Buch

¹⁵⁹ SAUER 2000, S. 180.

Jesus Sirach und dem Bildprogramm des Nonnenchors, denn sowohl in der Weisheitsschrift wie auch auf der Bilderstrecke ist es latent immer vorhanden. Als höchstes und letztes Ziel wird es in den Gewölbemalereien im Nonnenchor Wienhausen an prominentester Stelle unter dem Ostjoch dargestellt; in Sir 24 wird das Himmlische Jerusalem als Wohnort der Weisheit vorgestellt. Dazu noch einmal Georg SAUER:

«Ausgehend von der direkten Rede, die die Weisheit als Person über sich selbst hält (V. 1–7) und in der sie berichtet, in Jerusalem nun wohnen zu sollen (V. 8–11), wird von dem Einwurzeln und Wachsen in dieser Stadt berichtet (V. 12–18), worauf die Einladung erfolgt, nun auch von den Früchten dieses Wachstums zu geniessen (V. 19–22). Danach folgt die überraschende Offenlegung des ganzen Zusammenhanges mit dem Hinweis auf das im Tempel ruhende Gesetz, das die Weisheit darstellt (V. 23–29).»¹⁶⁰

Dieser Abschnitt macht erneut deutlich, wie die Lehre von der Weisheit vermittelt wird, indem in grossen Bogen Anfang, Mitte und Ende zu einem Ganzen verbunden werden. Die jeweiligen Punkte geben eine Richtung vor, die zum Himmlischen Jerusalem weisen, die ihre Entsprechung im Bildprogramm des Nonnenchors haben.

Das andere Spruchband in der Hand des Himmlischen Bräutigams mit der Inschrift VENITE B(E)N(E)DICTI P(AT)RIS MEI POS(SI)D(ETE) PAR(ATUM) VOB(IS) (REGNUM), das sich über die Köpfe der weltlichen gekrönten Jungfrauen zieht, stammt aus der Endgerichtsdarstellung im Matthäusevangelium (Mt 25,31–34):¹⁶¹

«Wenn aber der Sohn des Menschen in seiner Herrlichkeit kommen wird und alle Engel mit ihm, dann wird er sich auf den Thron seiner Herrlichkeit setzen, und vor ihm werden alle Völker versammelt werden, und er wird sie voneinander sondern, wie der Hirt die Schafe von den Böcken sondert. Und die Schafe wird er zu seiner Rechten stellen, die Böcke aber zur Linken. Dann wird der König denen zu seiner Rechten sagen: *Kommet her, ihr Ge-*

¹⁶⁰ SAUER 2000, S. 180

¹⁶¹ Mt 25,31–34: «Cum autem venerit Filius hominis in gloria sua, et omnes angeli cum eo, tunc sedebit super thronum gloriae suae. Et congregabuntur ante eum omnes gentes; et separabit eos ab invicem, sicut pastor segregat oves ab haedis, et statuet oves quidem a dextris suis, haedos autem a sinistris. Tunc dicet Rex his, qui a dextris eius erunt: «Venite, benedicti Patris mei; possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi».»

segneten meines Vaters, ererbt das Reich, das euch von Grundlegung der Welt an bereitet ist.» (Hervorhebung von C. M.-G.)¹⁶²

Die zur Inschrift gehörige Bibelstelle erweist Christus in dieser Bräutigamsdarstellung demnach als Weltenrichter, der den Jungfrauen bereits das Reich Gottes als Erbe eröffnet (... *possidete paratum vobis regnum, a constitutione mundi*), womit ein weiterer Bezug zum Himmlischen Jerusalem geschaffen ist. Die Schriftbänder in den Händen Christi zeigen nach diesen Ausführungen zwei verschiedene Wege auf, wie die Stadt, die aus sich selber leuchtet, zu erreichen ist.

Die Matthäusstelle *Venite, benedicti patris mei* wurde aber offensichtlich auch bei der Nonnenkrönung gesprochen, die als letzter und wichtigster Schritt der Aufnahmefeierlichkeiten der Novizinnen ins Kloster bildete, die aber dennoch laut SCHLOTHEUBER lange wenig Beachtung fand. Aufschluss über die Nonnenkrönung gibt ein Ebstorfer Reformbericht aus dem Jahr 1464, worin eine junge Nonne die Bedeutung und den Ablauf der Krönung reflektiert. Diese solle am fünften Sonntag nach Ostern (dem *Vocem iocunditatis*) gefeiert werden, weil «dieser Tag [...] für uns alle in der Zukunft der Tag der Krönung sein [wird], wenn einer jeden vom Gemahl die Krone als Lohn gegeben wird, und ein freudiges «Kommt, Gesegnete meines Vaters» (*Venite benedicti patris mei*) vernommen wird».¹⁶³ Die Krönung galt als die eigentliche Jungfrauenweihe und hatte ausdrücklich durch den Bischof und nach der Profess zu erfolgen. Sie galt als offizielle Anerkennung der Jungfräulichkeit durch die Kirche. Die Jungfrauenweihe wurde als «Vermählung mit Christus verstanden», dem Bischof als Stellvertreter Christi auf Erden sollte die Nonne «ihre Jungfräulichkeit geloben. [...] Die *virginitas* machte die Nonnen Christus im Fleisch «ähnlicher» und prädestinierte sie auf diese Weise zu ihrem durchaus im rechtlichen Sinne ver-

¹⁶² Anzumerken ist hier, dass das Schriftband in der Nonnenchordarstellung, das sich auf diese Passage aus dem Matthäusevangelium bezieht, von der Betrachterinnenseite aus in Christi rechter Hand befindet und stimmt aus dieser Perspektive mit der zitierten Stelle überein; doch eigentlich ist befindet sich das Schriftband in Christi linker Hand.

¹⁶³ In: SCHLOTHEUBER 2004, S. 165.

standenen Status als Braut Christi.»¹⁶⁴ In den Lüner Statuten nimmt die Liturgie der Nonnenkrönung den grössten Raum ein, deren Ausgestaltung «sich an dem Gleichnis von den törichten und klugen Jungfrauen (Mt 25,1–10)» orientierte. «Mit brennenden Kerzen in den Händen und unbedecktem Kopf sollten die Kandidatinnen durch den Nonnenchor dem Bischof entgegengehen.»¹⁶⁵ Diese Bewegungsrichtung stimmt mit den Malereien im Nonnenchor Wienhausen überein. Auch sollte die Nonnenkrönung die himmlische Krönung vorwegnehmen, «die den Jungfrauen nach der Auferstehung Christi als Lohn für ihre Jungfräulichkeit, das unblutige Martyrium, zustand»¹⁶⁶.

Selbst diese Vorwegnahme zeigen die Darstellungen des Nonnenchors Wienhausen vor allem in ihrer Anordnung deutlich. Tatsächlich wird der Himmlische Bräutigam – das Ziel sozusagen – in der östlichen Kappe des Ostjochs (JIV/4b) bei der Krönung Marias noch einmal dargestellt, und zwar genau so wie im unteren Fries an der Nordwand, in rotem Gewand, einem Umhang mit Blümchenmuster, allerdings diesmal nicht mit blauen, sondern mit roten Blümchen.¹⁶⁷ Er trägt dieselbe Krone, hinter der sich der Kreuznimbus auffächert, und eine nicht gleich, aber ähnlich gestaltete, kostbar aussehende Fibel unter der reich verzierten Halsborte am roten Gewand. Er ist Maria zugewandt, die zu seiner Rechten auf dem Thron sitzt. Christi rechte Hand ist zum Segensgestus erhoben, die linke umfasst ein Buch in seinem Schoß. Maria ist zu ihm gerichtet mit betend erhobenen zusammengelegten Handflächen. Ihr Aussehen und ihre Kleidung sind von augenfälliger Ähnlichkeit wie dasjenige und diejenige Christi.

¹⁶⁴ SCHLOTHEUBER 2004, S. 158.

¹⁶⁵ SCHLOTHEUBER 2004, S. 168.

¹⁶⁶ SCHLOTHEUBER 2004, S. 165.

¹⁶⁷ Während der Restaurierungsarbeiten in den 1990er Jahren wurde am Gewand Christi im Himmlischen Jerusalem eine Freilegungsprobe gemacht, die ergab, dass auch im Originalbestand eine Musterung bestand, die jedoch von Schröer in «Form und Farbe vereinfacht wurde». BERG 1990, S. 61.



n8: Der Himmlische Bräutigam



J IV/4b): Die Krönung Mariä

Die Ähnlichkeit zwischen dem Himmlischen Bräutigam inmitten der gekrönten Jungfrauen und demjenigen an der Seite Marias im Himmlischen Jerusalem schafft eine Verbindung zwischen Zeit und Nachzeitigkeit, die auch den Nonnen bereits zu Lebzeiten einen Platz im Himmlischen Jerusalem zu versprechen scheint.

Die Nonnenkrönung verlieh den Konventualinnen den Status als Bräute Christi und zeichnete sie als Auserwählte aus. «Sie war das Signum der Herausgehobenheit, das nach aussen ihre unmittelbare Stellung zu Gott kenntlich machte und damit auch ihre spezielle Vermittlerrolle, die ihnen nach ihrem Verständnis nicht nur den Vorrang vor den Mönchen sicherte, sondern auch vor anderen nicht in Klausur lebenden Frauengemeinschaften.»¹⁶⁸ Die Vorrangstellung gegenüber nicht in Klausur lebenden oder in Bezug auf Wienhausen gegenüber weltlichen Frauen ist im Nonnenchor aber so nicht feststellbar. Gekrönt sind in der beschriebenen Darstellung des Himmlischen Bräutigams nicht nur die geistlichen Jungfrauen zu seiner Rechten, sondern auch die weltlichen Jungfrauen zu seiner Linken. Beiden scheint der Platz im Himmlischen Jerusalem durch die Inschriften auf den Spruchbändern gleichermassen vorwegnehmend versprochen zu werden. Damit könnte jedoch eine Einschreibung der Stifter des Klosters ins Bildprogramm beabsichtigt sein. Denn auch das Herzogspaar Agnes von Landsberg und Heinrich von Sachsen erhält vorwegnehmend einen Platz im Himmlischen Jerusalem zugewiesen, indem es in der

¹⁶⁸ SCHLOTHEUBER 2004, S. 167.

konzentrischen Darstellung des Himmlischen Jerusalem im Gewölbe des Ostjoch gezeigt wird in einer Gründungsversamlungsgruppe inmitten von Äbtissinnen und Pröpsten (J IV/1c).

Auf die zu Beginn dieses Kapitels gestellte Frage, welche Vermittlungsmöglichkeiten zwischen der göttlichen und der irdischen Sphäre die Nonnen in den Bildern der weiblichen Heiligen sehen konnten, können im Grossen und Ganzen zwei Punkte festgehalten werden: Zum Ersten wird die göttliche Sphäre über einen Weg vermittelt, der durch die Verlaufsrichtung der Frieze und in einzelnen Darstellungen und Elementen vorgegeben ist, der am Ende aber an die Seite Christi führt. Dabei gibt es zwei Möglichkeiten: eine für die gekrönten geistlichen Jungfrauen und eine für die gekrönten weltlichen Jungfrauen. Die geistlichen Jungfrauen werden auf einen Weg geschickt, der räumlich auf den Nonnenchor übertragen der Passionsgeschichte in den Gewölbemalereien entlangführt. Die weltlichen Jungfrauen werden als Erbinnen des Reichs Gottes angesprochen, das Spruchband weist zur Gemeindekirche. Um ins Himmlische Jerusalem zu gelangen, das unmittelbar im Joch über dem besprochenen Bild dargestellt ist, müssen sie den angezeigten weltlichen Weg einschlagen.¹⁶⁹ Diese Beobachtungen machen deutlich, dass der Aspekt der Vermittlung der Heilsgeschichte in der Nordhälfte die Bildkategorie überschreitet. An der Südhälfte trat die Art der Vermittlung zwischen der göttlichen und der irdischen Ebene, die in den beiden Friesreihen dargestellt ist, anhand der Schriftbänder in den Händen der Märtyrer hervor; diese Form der Vermittlung wurde mit dem Begriff der Repräsentation zu beschreiben versucht. In der Nordhälfte, wo diese Schriftbänder fehlen und den Hauptfiguren in den Gemälden keine Repräsentationsattribute beigelegt sind, wird eine physische Anteilnahme der Nonnen angenommen,

¹⁶⁹ An der Spiegelseite des Durchgangsbogens zur Gemeindekirche hin sind in Form von Medaillons die zwölf Monatsbilder dargestellt, wobei je eine landwirtschaftliche Tätigkeit gezeigt wird. In die Symbolik des weltlichen Weges passte dies, indem dieser für die Gemeindemitglieder über die alltägliche Arbeit ins Himmlische Jerusalem führt. MICHLER erwähnt zudem die Auffälligkeit, dass «die Darstellung häuslicher und ländlicher Tätigkeiten» überwiege, «während die sonst häufigen Darstellungen häuslicher oder ländlicher Freuden (tafelnder Mann, Jäger, Blumenträger) nicht vertreten» seien. Die Monatsbilder gehörten seit dem 13. Jahrhundert zum festen Bestand eines Kalendariums, wobei sie in diesen Büchern ebenfalls meist als Medaillons dargestellt wurden. MICHLER 1967, S. 195.

weil am Programm Anweisungen zu einem Ritual auszumachen sind. Insbesondere das Spruchband in der Hand des Himmlischen Bräutigams (n8) inmitten der Jungfrauen stellt einen deutlichen Bezug zum Aufnahme- und Nonnenkrönungsritual dar. Explizit und in ähnlicher Weise beschreibt SCHLOTHEUBER im Zusammenhang mit der Nonnenkrönung den geschlechtsspezifisch unterschiedlichen Gotteszugang:

«Hier [d. i. im durch ihre Jungfräulichkeit erlangten Status der Nonne als Braut Christi] wird der Gotteszugang der geistlichen Frauen in Parallele zu der Vorstellung des Gotteszugangs der Männer zum Ausdruck gebracht, deren *ratio* sich durch *assimilatio* der himmlischen Sphäre angleichen konnte. Da bei den Nonnen diese Angleichung an Christus im körperlichen Sinne verstanden wurde und für diese die Jungfräulichkeit die Voraussetzung war, liess sich der prinzipielle Unterschied im geistigen Leben beider Geschlechter und ihre deutlich verschiedenen Fähigkeiten und Aufgaben analog zur mittelalterlichen Geschlechterlehre verstehen.»¹⁷⁰

Zudem stimmt die Komposition der Darstellung n8 mit den klausurräumlichen Gegebenheiten überein: Die geistlichen Jungfrauen sitzen zur Rechten oder westlich von Christus, wo sich der Nonnenchor erstreckt, während die weltlichen Jungfrauen auf der Seite zur Gemeindekirche hin sitzen. Letzteren ist der Klausurraum versperrt, der Weg zum Westjoch steht ihnen weder im Bild, noch stand er ihnen im damals wirklichen Klosterleben offen. Jedoch wird durch die Inschrift *Venite, benedicti patris mei* auf dem Spruchband Christi auch den weltlichen Jungfrauen der Platz im Himmlischen Jerusalem sozusagen versprochen.

Ein zweiter Punkt, der zusammenfassend hier erwähnt werden kann, ist derjenige der zeitlichen Rahmung der Heilsgeschichte in den beiden Friesen, die einen Anfang mit einem Eingang bieten und ein Ende mit einem Ausgang. Die Zeitlichkeit wird auf einen Umlauf den Friesen entlang übertragen, sodass sich Zeitanfang und Zeitende unter dem Ostjoch gegenüberstehen.

¹⁷⁰ SCHLOTHEUBER 2004, S. 158.

Diesem zweiten Punkt lassen sich weitere Beobachtungen anfügen: In der Darstellung der Kappenspitze über der soeben besprochenen Krönung Marias befindet sich die Darstellung des thronenden Christus in einer Mandorla.



JIV/4a): Der thronende Christus



n8: Der Himmlische Bräutigam



S1: Der Schöpfer

Frontal den Betrachterinnen zugewandt ist seine Rechte im Segensgestus erhoben, seine Linke hält ein offenes Buch in die Höhe, auf dessen aufgeschlagenen Seiten die Buchstaben A und O zu lesen sind, die schon im Zusammenhang mit dem Bild des Schöpfergottes besprochen wurden. Auch Christus ist in dieser Darstellung in sehr ähnlicher Weise wiedergegeben wie der Schöpfergott zu Beginn des Genesis-Frieses, sodass sie die unter dem Ostjoch einander gegenüberliegenden Anfangs- und Enddarstellungen zu ver-

vollständigen scheint zu einem räumlichen Dreieck (zöge man Verbindungslinien vom Schöpfergott in S1 zum Himmlischen Bräutigam in n8 und wieder zum thronenden Christus im Ostjoch des Himmlischen Jerusalem in JIV/4a). Die Buchstaben A und O im Buch des thronenden Christus nehmen Bezug auf dieselben Bibelstellen wie die Inschrift auf dem Spruchband des Schöpfergottes EGO SUM ALPHA ET OMEGA, FONS und vervollständigen diese, oder besser: Das Alpha und Omega im Buch in Christi Hand sind die Spitze eines räumlich angelegten Dreiecks, worin Anfang und Ende zusammengeführt werden.¹⁷¹ Auch die Teilung in Paradies/Nachparadies, Tag/Nacht, Männer/Frauen, die sich darstellerisch in den beiden Hälften der Nonnenchorausmalung manifestiert, wird aufgehoben. Unter diesem Dach der imaginären Verbindungslinien stand ursprünglich auf dem Altar, wie bereits erwähnt, die hölzerne Figur des auferstehenden Christus.

Im Ostjoch stehen sich demnach Zeitanfang in Person des Schöpfergottes und Zeitende in Person des Himmlischen Bräutigams nicht nur gegenüber, sondern sie werden auch in die Nachzeitigkeit überführt beziehungsweise in der Nachzeitigkeit zusammengeführt.

3.3.3 Der Thron im Angesicht des Herrn – die Inszenierung der Äbtissin

Für die folgenden Beschreibungen möchte ich der These weiter nachgehen, der Imperativ auf dem Spruchband des Himmlischen Bräutigams im Nordfries, TRANSITE AD ME OMNES, habe übertragen damals auch den Nonnen gegolten, die darauf den Raum des Nonnenchors durchquerten, um zum Westfenster zu gelangen. Sie schritten die Szenen aus dem Leben und der Passionsgeschichte Christi ab, die im Deckengewölbe dargestellt sind. In dieser Konsequenz richte auch ich im Folgenden das Augenmerk auf die Deckenmedaillons in den Gewölbekappen, der Verlaufsrichtung nach von West nach Ost.

¹⁷¹ Vgl. hierzu auch TRIPPS 1998. Er bezieht sich auf Methoden, die die Metaphorik des Kirchengebäudes anhand von Analogien zwischen Worten aus der mittelalterlichen Exegese und Teilen des Kirchenbaus entschlüsseln (wie z. B. Hans Sedlmayr, Günter Bandmann): «So zeigt sich zum Beispiel Christus symbolisch in Grund- und Eckstein sowie im Schlussstein der Kirche, da diese Steine die Ecclesia tragen, einen und zusammenhalten.» S. 34.

Das Bild, mit dem der Passionsverlauf startet (Jl/1a), zeigt die Dreifaltigkeit mit Gottvater links im Bild und Christus auf einem Thron sitzend, der einem Gebäude nachempfunden scheint. Zwischen ihnen stösst von oben herab die Taube mit Kreuznimbus, die den Heiligen Geist symbolisiert. Ganz rechts im Bild neben Christus kniet ein Engel, der ein Spruchband in der Hand hält, das sich mit demjenigen in der Hand des Gottvaters kreuzt.¹⁷² Die Inschriften beider Spruchbänder sind mit blossen Auge nicht mehr gänzlich zu entziffern.¹⁷³



Jl/1a): Die Trinität



n8: Der Himmlische Bräutigam



S1: Der Schöpfer

¹⁷² MICHLER sieht in der kreuzförmigen Überschneidung der beiden Schriftbänder einen Hinweis auf das bevorstehende Leiden und Sterben Christ. MICHLER, 1967, S. 156.

¹⁷³ WEHKING entzifferte die Inschriften wie folgt: QVIS IBIT NOBIS ET QVE(M) M(I)TT(AM) («Wer wird für uns gehen, und wen soll ich senden?», in der Hand Gottes) und ECCE EGO M(I)TTE ME IN C («Hier bin ich, sende mich...», in der Hand Christi; nach dem C steht ein um 90 Grad gedrehtes I, laut WEHKING «entspricht [es] nicht dem Bibeltext», und ist «nicht sinnvoll aufzulösen»). Beide Stellen stammen aus Jes 6,8: *Et audivit vocem Domini dicentis: Quem mittam? Et quis ibit nobis? Et dixi: Ecce ego, mitte me* («Da hörte ich die Stimme des Herrn, der sprach: Wen soll ich senden? wer wird uns gehen? Ich sprach: Ich will's, sende mich!»). WEHKING 2009, S. 58.

Gottvater und Christus sitzen in dieser Darstellung gemeinsam auf einem sehr ähnlichen Thron wie derjenige, auf dem sie jeweils alleine auf den beschriebenen Anfangs- und Endbildern sitzen (S1 und n8), sodass die These geäußert werden kann, hier sei zusätzlich zum vertikalen räumlichen Dreieck in J IV ein weiteres diagonal-räumliches Dreieck angelegt worden. Die beiden Darstellungen des Schöpfergottes (S1) und des Himmlischen Bräutigams (n8) werden demnach am höchsten westlichen Punkt zusammengeführt und bilden ein querschnittartiges Dreieck durch den Chor, das die äussersten Punkte des Raumes mit einer Darstellung des Schöpfergottes, einer von Christus und einer von beiden zusammen verbindet. Alle diese Bilder zeichnen sich aus durch eine dargestellte Absolutheit des Göttlichen, das sich in seiner Statik abhebt von der narrativen Ereignishaftigkeit der Darstellungen, durch die sie eingeleitet werden.

APPUHN fragte sich, was die hölzerne Figur des auferstehenden Christus sah, die in der ursprünglichen Ausstattung auf dem Altar im Ostjoch des Nonnenchors stand.¹⁷⁴ Dabei bemerkte er, dass der Stuhl der Äbtissin an der Westwand direkt gegenüber der Auferstehungsfigur stand. APPUHN bezeichnet den Äbtissinnensitz als «Thron», da ein Teil des Amthebungsrituals für eine neue Klostervorsteherin vorsah, sie in ihren neuen Sitz zu führen. Später habe man in Wienhausen die Thronplatzierung als unstatthaft empfinden müssen, da es zu einem Thronen im Angesicht des Herrn geführt habe. Der Äbtissinnenthron wurde deshalb um 1500 verrückt, «denn ein Thronsaal duldet keinen Dualismus».¹⁷⁵

Da der Nonnenchor der wichtigste Klausurraum war, in dem sich die Konventualinnen mindestens siebenmal jeden Tag aufhielten und in dem zusätzlich wichtige Rituale vollzogen wurden, möchte ich an dieser Stelle fragen: Was sa-

¹⁷⁴ APPUHN 1961: «Wie sah der Jungferchor für Christus aus, solange er auf dem Altar thronte, kurz bevor man an seiner Stelle den Marienaltar errichtete?» S. 119 ff.

¹⁷⁵ APPUHN 1961, S. 122.

hen die Nonnen, wenn sie im Chorgestühl sassen? Was die Äbtissin, deren Stuhl nach der Fertigstellung des Nonnenchors mittig unter dem Westfenster stand? Zuerst möchte ich die Perspektive der Äbtissin betrachten:

Das Trinitäts-Medaillon lag genau über dem Kopf der Äbtissin beziehungsweise über dem Baldachin ihres Sitzes. Zu ihrer Rechten wurde die Äbtissin flankiert vom Wandbild der Erschaffung Evas als letzter Darstellung an der Südwand (S8), darunter die Martyrien des Laurentius, des ersten Schutzpatrons von Wienhausen, und eines weiteren, jedoch unbekannten Heiligen (s8). Zu ihrer Linken sah die Äbtissin das Bild der Vertreibung Adams und Evas im oberen Fries (N1), darunter die Begegnung Maria Magdalenas mit Christus beim Gastmahl des Simon (n1). Die Darstellung des überlebensgrossen Alexanders von Rom (Na) , des Schutzpatrons des Klosters, die sich in der Blendnische befindet, lag schräg links in ihrem Blickfeld.

Die Darstellung von der Erschaffung Evas fällt innerhalb der Genesis-Reihe besonders auf, da der Schöpfer hier seine Arme ausbreitet, um Eva zu empfangen. In den übrigen Hexameron-Darstellungen steht er jeweils neben dem Rund, in dem seine Schöpfungstaten gezeigt werden, und hält seine Hand nur leicht gegen den Kreis erhoben, zu vergleichen etwa mit dem magischen Antippen eines Zauberstabs. Bei der Erschaffung Evas ist der Schöpfer im Vergleich von einer beinah innigen Zuwendung und wirkt dadurch gerade in dieser Szene besonders aufmerksam gegenüber dem Kreierten.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Für die Zuwendung des Schöpfers gegenüber Eva könnte die Erklärung gelten, dass die Theologen des Früh- bis Spätmittelalters das weibliche Geschlecht als das schwächere und anfälliger erachteten, besonders was den Einfall des Bösen betrifft. Wegen ihrer schwachen Konstitution bräuchten sie besondere Unterstützung Gottes, auf die hier angespielt sein könnte. (Vgl. SCHLOTHEUBER 2004, S. 106) Andererseits übersteigt die Anzahl der Darstellungen der Erschaffung Evas im europäischen mittelalterlich-christlichen Kulturraum um mehr als das Dreifache diejenige der Erschaffung Adams, was für einen deutlich stärkeren ästhetischen Reiz dieses Motivs spricht; vgl. ZAHLTEN 1979, S. 195. Doch im Rezeptionskontext des Nonnenchors dürfte die augenscheinliche Nähe und Zuwendung Gottes zu Eva das vordergründigste Merkmal sein. Zumal ZAHLTEN für die Häufung des Eva-Erschaffungs-Motivs auch den pragmatischen Grund anführt, dass hier gleich zwei Szenen in einer zusammengefasst werden können, nämlich die Erschaffung Adams *und* diejenige Evas – dieser Grund gilt für den Nonnenchor nicht, da die Erschaffung Adams im Fries in einem separaten Bild dargestellt ist. ZAHLTEN bezieht sich auf einen Fundus von über 600 Zyklen bildlicher Darstellungen vom 11. bis ins 15. Jahrhundert.



S8: Die Erschaffung Evas



N1: Die Vertreibung aus dem Paradies



s8: Der heilige Laurentius und ein unbekannter Märtyrer



n1: Maria Magdalena wäscht und salbt Christus die Füße beim Gastmahl des Simon

An der Nordwand vis-à-vis ist die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies (N1) gezeigt, unmittelbar darunter die Szene der Begegnung Christi mit der Sünderin Maria Magdalena (n1). Auf den ersten Blick scheint letztere Darstellung nicht in die Reihe der Märtyrerinnen des unteren Frieses zu passen, da sie nicht im Kontext einer durch das Martyrium erlangten Heiligkeit steht. Doch schon die frühen Zisterzienser nahmen das Fest der heiligen Maria Magdalena in den Ordenskalender auf. «Magdalena wurde im Zisterzienser milieu des 12. Jahrhunderts nicht mehr nur als ›die bekehrte Sünderin und Büsserin im Sinne des conversio-Gedankens‹ oder als die apostelgleiche Glaubensbotin gesehen», sondern sie wurde zu einer wichtigen Leitfigur wahrer Frömmigkeit. «Magdalenas compassio wird von den frühen Zisterziensern als Muster der Christusinnigkeit entdeckt.»¹⁷⁷ So kann es nicht verwundern, dass die Reihe der Märtyrerinnen-Bilder an der Nordwand mit der Maria-Magdalenen-Szene

¹⁷⁷ HEINZ 1997, S. 65.

bei Simon eingeleitet wird.¹⁷⁸ Denn auch die weiteren weiblichen Heiligen entsprechen dem zisterziensischen Ordenskalender, der die Gedenktage für Heilige enthält, für die der Orden ein liturgisches Gedächtnis vorsieht.¹⁷⁹

Doch der Kontext des Ensembles der Darstellungen mit Maria Magdalena, mit der Vertreibung aus dem Paradies sowie jene gegenüber an der Südwand mit der Erschaffung Evas und des heiligen Laurentius geht über eine Verbindung zum liturgischen Kalendarium und dem Alten Testament hinaus. Die soeben besprochene Darstellung der Sünderin Maria Magdalena, die Christi Füße salbt, befindet sich gegenüber der Erschaffung Evas, um ein Register versetzt, da letztere dem oberen Fries angehört, erstere dem unteren (in dieser Form entspricht die Gegenüberstellung jener der Schöpfergott / Fiat Lux-Darstellungen und der Kloster-Wienhausen / Himmlischer-Bräutigam-Darstellungen). Kirchenväter und frühe Theologen bezeichneten Maria Magdalena als Antitypus zu Eva oder auch als «zweite Eva». Der christlichen Typologie von Adam und Christus entsprechend, ist «in der frühen Patristik [...] eine häufig gezogene Analogie die zwischen Maria [Magdalena; Anm. C. M.-G.] und

¹⁷⁸ Wie in der Kopplung der Zachäus- und der Kloster-Darstellung (vgl. Anm. 154) begründet MICHLER die Magdalenen-Szene im Nonnenchor einzig über die Platzierung – ohne die Gedenktage für die Heiligen im Kirchenjahr zu erwähnen. Die Darstellung sei im Sinn einer «an die Nonnen gerichtete[n] lehrhafte[n] Tendenz» gedacht, da sie über der Armesündertür angebracht ist, die die Nonnen zu benutzen hatten, wenn sie gegen die Ordensregeln verstossen hatten. Hier war für sie «trostreich die Darstellung des Gastmahles beim Pharisäer Simon» angebracht, «bei welchem sich Christus von der Sünderin die Füße waschen liess und zu ihr sprach: <Dir sind deine Sünden vergeben.>» MICHLER 1967, S. 51f. Allerdings stimmt dieses Bibelzitat nach Lk 7,48 (*remittuntur tibi peccata*) nicht überein mit den noch sichtbaren Buchstabenresten: [...]A TE [SALVA(M) F... I(N) PACE], das zurückzuführen ist auf *Fides tua te salvam fecit; vade in pace* (Dein Glaube hat dich gerettet; geh hin in Frieden! Lk 7,50). Vgl. WEHKING 2009, S. 52.

¹⁷⁹ Ausser der Darstellung der Dorothea folgt die Aufnahme der Märtyrerinnen im Nonnenchor dem zisterziensischen Ordenskalender. Dorothea, die zuerst im christlichen Osten verehrt wurde, wurde erst spät (1656) in den liturgischen Kalender der Zisterzienser aufgenommen. Doch in den westlichen Regionen setzte die Verehrung für Dorothea viel früher ein, sodass die Darstellung in Wienhausen nicht neben einer Kulttradition steht und ihre Aufnahme in den Nonnenchor nicht weiter erstaunen kann. Dorothea gehört zusammen mit Katharina, Margareta und Barbara zu den Heiligen, die zuerst im östlichen Mittelmeerraum verehrt wurden und mit den Kreuzzügen in den lateinischen Westen kamen. Alle vier wurden im Nonnenchor in die Märtyrerinnen-Reihe aufgenommen. Ihre Gedenktage waren relativ früh in den zisterziensischen Ordenskalender aufgenommen worden, sie sind gegenüber den Gedenktagen, die in der römischen Liturgie verankert sind, Ergänzungen des Ordens und haben ihren Grund darin, dass Bernhard von Clairvaux und die Zisterzienser «aufs Engste mit der Kreuzzugsbewegung verbunden» waren. «Die Kreuzzüge führten zu neuen und intensiven Kontakten des Abendlandes mit dem christlichen Osten.» HEINZ 1996, S. 64. Dass gleich alle diese vier heiligen Jungfrauen aus dem Osten, die später unter dem Begriff *Virgines capitales* zusammengefasst wurden, im Nonnenchor aufgeführt sind, ist ein weiterer Hinweis für die eminente Wichtigkeit der Kreuzzüge, aber auch Jerusalems für das Kloster Wienhausen und dessen Gründer aus dem welfischen Adel.

Eva: Die Frau, die am Anfang die Urheberin der Schuld geworden ist, darf jetzt als erste die Auferstehung sehen.»¹⁸⁰ Als Antitypus von Eva, der Urheberin von Sünde und Tod und die in der Folge stellvertretend für die Frau schlechthin steht, gilt Maria Magdalena als Beispiel der Bussfertigkeit. Sie wird als *exemplum*, als vorbildhaftes Beispiel, gefeiert (beispielsweise von Paulus, Gregor dem Grossen, Ambrosius¹⁸¹), sie ist «die Heilige der Sünder» und verkörpert die «mögliche Erlösung». «Sie wird zum Modell für die Seele, die sich losreissen will von der Sünde, um sich mit Gott zu verbinden.»¹⁸²

In diesem Kontext von Sünde und Vergebung steht auch die Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies oberhalb derjenigen Maria Magdalenas. Diese beiden übereinanderliegenden Szenen (N1 und n1) ergänzen den Kontext um den der Strafe. Eine weitere kontextuelle Ergänzung in diesem Zusammenhang stellt im unteren Fries das Bild mit Christus bei Zachäus, dem Zöllner und Sünder (n6), dar. Es passt ebenfalls nicht in die Reihe der Märtyrerinnen.¹⁸³ Doch die Lesung der Zachäus-Geschichte ist in der Liturgie vorgesehen für den Gedächtnistag der Kirchweihe als Symbol für die Einkehr des Herrn im Haus der sündigen Menschen¹⁸⁴: Der Oberzöllner Zachäus war laut der Erzählung im Lukasevangelium (Lk 19,1–10) dem Volk verhasst, weil er als Geldeintreiber im Dienst der Römer stand, als Wucherer galt und damit für die Bevölkerung ein Sünder war. Doch Christus kehrte bei ihm ein, worauf jener schwor, er wolle sich fortan grossmütig gegenüber den Armen erweisen und nicht mehr sün-

¹⁸⁰ ADAM 1996, S. 49.

¹⁸¹ Vgl. ADAM 1996, S. 54–55.

¹⁸² ADAM 1996, S. 54.

¹⁸³ Die zweiteilige Darstellung zeigt auf der linken Hälfte Christus mit seinen Jüngern im Rücken, wie er zu Zachäus auf dem Maulbeerfeigenbaum spricht; der Baum bildet die Mittelachse des Bildes. Das Spruchband in der Hand Christi betont die Einkehr in das Haus von Zachäus: [ZA]CHEE FEST[INAN]S [D]ES[C]E(N)DE Q[VIA] [HODI(E)] I(N) DO(OMO) T(VA) – Lk 19,5: *zacchee festinans descende quia hodie in domo tua oportet me manere* (Zachäus, steig eilends herab! denn heute (muss ich) in deinem Hause (bleiben)). Die rechte Hälfte zeigt Christus und den klein gewachsenen Zachäus vor dessen Haus am rechten Bildrand; Christus mit Schriftband aus Lk 19,10 (verkürzt): [– – –]M [.]ACE(RE) Q(VO)D [P...] – *Venit filius hominis saluum facere quod perierat* (Des Menschen Sohn ist gekommen) zu heilen, was (verloren ist). Vgl. WEHKING 2009, S. 53.

¹⁸⁴ Dass der Gedächtnistag der Kirch- beziehungsweise Klosterweihe in Wienhausen begangen wurde, erwähnt auch die Chronik des Klosters, ohne konkretere Angaben zu diesem Tag zu machen: «Damit es aber auch dem Martyrer Alexandro zu desto grösseren Ehren gereichen möchte, haben sie das Fest der Kirchweihe auff seinen Gedachtniß Tag zu feiren verlegt, hingegen das Kirchweihfest wegen der allten Kirchen auff einen andern Tag der Patronen feierlich zu begehen beschlossen.» CHRONIK, 1986, S. 6.

digen. Insofern bezieht sich die Darstellung der Szene im Nonnenchor vorerst auf das ihr folgende Bild, das des Klosters Wienhausen (n7).¹⁸⁵ Doch die Thematik der Sünde und der Vergebung ist bei der Kirchweihe zentral, ein kontextueller Zusammenhang mit dem Gemälde der Maria Magdalena liegt nahe, zumal sowohl die Zachäus-Erzählung als auch das Gastmahl bei Simon Lesungen aus dem Lukasevangelium sind.¹⁸⁶

Auch die Bilder im Rücken der Äbtissin an der Westwand scheinen in diesem Kontext zu stehen. Unter der Darstellung des Sündenfalls (W3) wird der Tod Marias (w3) gezeigt, deren Seele in Form einer kleinen Maria Christus auf seinem Arm trägt. Laut MICHLER stehen sich in diesen übereinanderliegenden Malereien die alte und die neue Eva gegenüber.¹⁸⁷ Zudem folgt im unteren Fries auf den Marientod die Darstellung einer Anna Selbdritt, darauf die Ordensväter Benedictus und Bernardus (w4).

Durch die Art, wie die Äbtissin in Szene gesetzt wurde mit dem Bild der Erschaffung Evas auf der einen Seite und demjenigen von der Aufnahme der Sünderin Maria Magdalena an der Nordwand gegenüber – das im Grunde thematisch durch die Darstellung Christi bei Zachäus im unteren Fries noch ergänzt ist –, lässt sich die These formulieren: Durch Eva gelangte die Sünde in die Welt – doch auch Eva wurde von Gott erschaffen und ist damit Teil der göttlichen Kreation. Das heisst, es gibt auch einen Weg für Evas Nachkommen, in das Himmlische Jerusalem zu gelangen. Aber anders als auf den Darstellungen der männlichen Märtyrer, die durch die Schriftbänder in ihren Händen als Glieder des Korpus der Gläubigen, des *corpus mysticum*, begriffen werden, sind die Frauen nicht Teil dieses *corpus*, sondern gelangen darüber, dass sie Anteil nehmen an Christi Leiden an seine Seite. Der Weg an die Seite Christi wird im

¹⁸⁵ Vgl. MICHLER in Anm. 154.

¹⁸⁶ Insofern muss auch die Aussage Carola JÄGGI korrigiert werden, dass die Darstellungen links und rechts der Abbildung des Klosters Wienhausen – eben die Begegnung Jesu mit Zachäus und der Himmlische Bräutigam – ausserhalb jeder Erzählabfolge stünden. Die Reihe der Märtyrerinnen-Darstellungen ist ohnehin in der Abfolge nicht an die Narration des obigen Frieses gekoppelt zu verstehen, sondern als Reihung für die Nonnen beispielhafter Martyrien. Kontextuelle Zusammenhänge jedoch sind, wie gesehen, auch bei diesen Darstellungen, die hineinzupassen scheinen, deutlich vorhanden. JÄGGI 2009, S. 194.

¹⁸⁷ MICHLER 1967, S. 53.

Nonnenchor eröffnet durch die Darstellung der Sünderin Maria Magdalena: «In der für alle Menschen beispielhaften Erlösung, die Maria Magdalena erfahren hat, kommt eine heilsgeschichtliche Wende zum Ausdruck, denn im Gegensatz zur unerlösten Menschheit des Alten Testaments wird sie in der Exegese der lateinischen Väter zum Gegenbild Evas und tritt dadurch an Stelle Marias, die gewöhnlich als Gegenbild zu Eva angesehen wird.»¹⁸⁸ Die Aufnahme der bussfertigen Sünderin durch Christus in die Runde seiner Jünger sollte einladen, Maria Magdalena nachzufolgen, sie bot hierfür grosses Identifikationspotenzial. Die Nachfolge führt der Bilderreihe im Nonnenchor weiter entlang den Märtyrerinnen bis zur Einkehr Christi beim Sünder Zachäus – der Weg führt schliesslich durch das Kloster Wienhausen (beziehungsweise einer Darstellung davon) an die Seite des Himmlischen Bräutigams. Die Nonnen konnten zudem durch den weiteren Weg der Passionsgeschichte dem Deckengewölbe entlang, den abzuschreiten im Klausurraum ihnen allein vorbehalten war, ins Himmlische Jerusalem im Ostjoch gelangen. Auch dieser Weg führte über die *compassio* der Nonnen, darüber also, dass sie mit Christus litten. Caroline Walker BYNUM beschrieb das Leiden als ein Merkmal weiblicher Frömmigkeit im Mittelalter, worin alle Gläubigen geeint sind. Die Nonnen hätten «ein grundlegendes Verständnis dafür [gehabt], dass alle im Leiden Christi vereint seien, welches er aus Barmherzigkeit und zur Abwehr von Laster und Bestrafung von aller Menschheit auf sich nahm».¹⁸⁹

Einige Darstellungen in den Deckenmedaillons scheinen sich ebenfalls auf den Thron der Äbtissin zu beziehen, was die These stützt, die Klostervorsteherin werde besonders hervorgehoben und in Szene gesetzt. Die Trinität J I/1a) wurde bereits besprochen; links unterhalb dieses Bildes befindet sich das Medailon mit der Verkündigung des Engels an Maria, sie werde ein Kind empfangen, das Gottes Sohn sein werde (J I/1b). Der Engel steht links im Bild, ein Spruchband in seiner linken Hand mit der Inschrift AVE GRATIA PLENA D(OMI)N(U)S

¹⁸⁸ ADAM 1996, S. 52,

¹⁸⁹ BYNUM 2005, S. 127.

TECU(M) (Lk 1,28: «Gegrüsst seist du, Holdselige, der Herr ist mit dir.») Maria, rechts von ihm, ist fast frontal den Betrachterinnen zugewandt. Über ihrem Haupt fliegt die Taube mit Kreuznimbus auf sie herab. Die Bewegung der Taube, die in der Trinitätsdarstellung ihren Anfang nahm, wird hier fortgesetzt. Maria drückt mit der linken Hand ein Buch an sich, die rechte hält ein Schriftband mit den Worten ECCE ANCILLA D(OMI)NI FIAT M(I)HI S(ECUNDUM) V(ERBUM) T(UUM) (Lk 1,38: «Siehe, ich bin des Herrn Magd, mir geschehe nach deinem Wort.»).

Nicht unüblich, dennoch auffällig ist das Buch in der Hand Marias.¹⁹⁰ Womit Maria beschäftigt gewesen sein könnte, als sie Gottes Botschaft erhielt, ist eine zentrale Frage bei Darstellungen der Verkündigung – ob sie wohl am Webstuhl sass oder gerade im Buch der Psalter oder des Propheten Jesaja las oder gar webend Psalmen betete. Im Hoch- und Spätmittelalter kam die Vorstellung der lesenden Maria am häufigsten zur Darstellung.¹⁹¹ Eher selten sind dagegen Darstellungen, auf denen Maria ein geschlossenes Buch in Händen hält wie in derjenigen des Nonnenchors. Auffällig ist dies auch im Zusammenhang mit der Inschrift des Spruchbands in ihrer Hand SECUNDUM VERBUM TUUM, worin das *Verbum* aus dem Johannesevangelium anzuklingen scheint: «In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum.» Durch Marias frontale Haltung und die farbliche Kontrastierung des Buches, das sie an ihren Bauch gedrückt hält, scheint hier ein Akzent gesetzt zu sein, der Gott als Wort und Maria als Gottesgebärerin in Zusammenhang bringt.¹⁹² Die Übertragung

¹⁹⁰ Das Buch deutet nicht auf Schriftkundigkeit hin, wie Eva SCHLOTHEUBER feststellte, «da die Kirche den geistlichen Frauen die Lehre und die Behandlung dogmatischer Fragen untersagte. Das Buch in den Händen der Frauen, wie wir es häufig auf Altarretabeln oder Grabsteinen abgebildet finden, symbolisiert deshalb weniger theologisches Wissen oder Sprachkompetenz als vielmehr Meditation und beständiges Gebet.» SCHLOTHEUBER 2008, S. 241–242.

Dennoch weist Schlotheuber speziell für die norddeutschen Frauenklöster (auch Wienhausen) eine hohe Kompetenz aus, was Latein in Schrift und Sprache betrifft, allerdings lässt sich dies erst im 15. Jahrhundert klar belegen. SCHLOTHEUBER 2006, S. 65–67.

¹⁹¹ «Gefallen fanden sie [die Künstler und Literaten des hohen und späten Mittelalters] an Maria als Besitzerin eines Buches, als einer psalterlesenden Frau.» SCHREINER 1994, S. 117.

¹⁹² SCHREINERs Begründung, weshalb die webende und spinnende Maria von der lesenden verdrängt wurde in den Verkündigungsdarstellungen geht genau in diese Richtung: Sie basiert auf Heinrichs von St. Gallen *Marienleben* (zirka 1410/20), worin er eine Tradition aufgreift, «derzufolge Maria beim Eintritt des Engels im Buch des Propheten Isaias las. [...] Das Lesen der Isaias-Prophetie habe [laut Heinrich; Anm. C. M.-G.] in Maria den Wunsch aufkommen lassen, Gott möge die Schrift erfüllen und seinen Sohn,

des göttlichen Funkens durch die Taube des Heiligen Geistes ist die Übertragung des *verbum* als *deus* als *filius*; diese Wirkungs- bzw. Bedeutungskette verdeutlicht darstellerisch, dass der Kopf der Taube, das Haupt Marias und das Buch vor ihrem Bauch in einer Linie liegen.

Bücher sind ansonsten in der Nonnenchor-Bemalung nur in der Hand Gottes im Genesis-Fries, in der Hand Christi im Himmlischen Jerusalem (siehe Seite 25, 45) und in der Hand des Schutzpatrons Alexander (Na) zu finden. Den weiblichen Heiligen im Märtyrerfries sind nicht einmal Schriftbänder beigelegt, wogegen die männlichen ausnahmslos mit solchen versehen sind. In diesem Zusammenhang kontrastiert die Verkündigungsdarstellung einerseits, da das Buch in einer weiblichen Hand liegt, andererseits steht sie damit in einer Reihe mit den Nonnenchor-Darstellungen von Gott und den Heiligen mit Büchern in den Händen. Denn das Medaillon zeigt nicht, wie Maria demütig in einem Buch liest bei der Ankunft des Engels, sondern wie sie dieses hält, nämlich gleich dem Schöpfergott, der die Bibel hält in der ersten Darstellung des Frieses an der Südwand. Damit scheint eine weitere Ebene angedeutet. Die Inschrift SECUNDUM VERBUM TUUM («nach deinem Wort») auf dem Spruchband in der einen Hand Marias könnte sogar auch als «getreu der Schrift» gedeutet werden, immerhin hält sie in ihrer anderen Hand die Bibel – die Möglichkeit zur Doppeldeutigkeit ist gegeben.

Insofern liegt die Annahme nahe, dass dem senkrechten räumlichen Dreieck im Ostjoch, gebildet durch den Schöpfer vor der Genesis und durch den Himmlischen Bräutigam als Basispunkte sowie die Darstellung von Christus in der Mandorla (J IV/4a) als Spitze (die Skulptur des auferstehenden Christus darunter in der Mitte auf dem Altar wird dazugedacht) ein weiteres, leicht verschobe-

das ewige Wort, in die Welt schicken. [...] Heinrich von St. Gallen ist darauf bedacht, die Empfängnis Jesu als einen Vorgang verständlich zu machen, bei dem ein Text im Akt des Lesens leibhaftige Realität annimmt. Das Interesse am Wirklichwerden einer heilsbedeutsamen, im Alten Testament angesagten und nachlesbaren Prophetie lässt die spinnende und webende Maria nicht mehr in den Blick kommen.» SCHREINER 1994, S. 117.

Bemerkenswert, was Marias Lektüre der Jesaja-Prophetie anbelangt (wofür sich Heinrich von St. Gallen auf Augustinus beruft) im Zusammenhang mit den Darstellungen im Nonnenchor ist, dass die Schriftzüge des Trinitätsmedaillons direkt über der Verkündigung ebenfalls aus dem Buch Jesaja stammen.

nes Dreieck gegenübersteht. Die Erschaffung Evas (S8) und Maria Magdalena bei Christus (n1) sind die Fusspunkte, die Muttergottes im Verkündigungsmedaillon (J I/1b) die Spitze dieses Dreiecks, unter dem die Äbtissin sass. Zudem sass sie so auch fast direkt gegenüber der Darstellung von der Krönung Marias im Ostjoch am anderen Ende des Chors (J IV/4b). Beide Bezugspunkte stellen die Äbtissin in ein Verhältnis zu Maria als Muttergottes einerseits und als mystische Braut Christi andererseits. Die sekundären Eckpunkte des Nonnenchors sind mit Darstellungen der weiblichen Hauptfiguren in der Soteriologie besetzt. Die Analogie zur Bilderordnung unter dem Ostjoch vervollständigte sich, berücksichtigt man die These, die Skulptur der Madonna mit Kind (Abb. 2), die zur gleichen Zeit entstand wie die Skulptur des auferstehenden Christus (Abb. 3) – nämlich um 1300 –, sei ursprünglich unter dem Westjoch platziert gewesen.¹⁹³ Beide sind freistehende, allseitig farbig gefasste, thronende Figuren von ähnlicher, mittlerer Grösse (die Madonnenskulptur ist 86, die Christusfigur 106 Zentimeter hoch), ursprünglich mit abnehmbaren Kronen ausgestattet (die heute verloren sind). Grösse, allseitige Fassung und aufsetzbare Kronen deuten darauf hin, dass es sich wahrscheinlich um Prozessionsfiguren gehandelt hat, belegt ist dies nicht. APPUHN wies auf Maria (und Alexander, da in späterer Zeit auch eine Alexanderskulptur im Nonnenchor belegt ist) als Stellvertreterin Christi und in der Folge auf die Äbtissin als Stellvertreterin Marias im irdischen Bereich hin:

«In Wienhausen thronte Christus über dem Altar im Zentrum des Klosters [gemeint ist die Skulptur des Auferstehenden; Anm. C. M.-G.]. Seine Mutter Maria und der hl. Alexander hatten es als die Patrone in ihren Schutz genommen. Also waren sie an Christi Stelle seine Regenten und hatten ihren

¹⁹³ Gestützt wird diese These von einem kunsttechnologischen und einem liturgischen Standpunkt aus: Babette HARTWIEG hat anhand des Holzes, der Verarbeitung, Fassung und Grösse nachgewiesen, dass die Madonnenskulptur und die des auferstehenden Christus zur gleichen Zeit in derselben Bildschnitzer- und Fassmalerwerkstatt entstanden sein müssen, dass sogar «die Farbe der Pupillen z. B. [...] eigentlich nur dann so genau übereinstimmen [kann], wenn sie gewissermassen aus ein- und demselben Farbtöpf stammt». Das spricht dafür, dass die Skulpturen von übereinstimmender Grösse für eine gemeinsame Bestimmung geplant waren. HARTWIEG 1988, S. 248.

Horst APPUHN erschliesst den ursprünglichen Ort der Muttergottes anhand ihrer Nachfolgefigur, die 1469 gestiftet wurde, nachdem die goldene Krone der ersten Madonna durch die Reform verloren gegangen war. Die Krone der Nachfolgemadonna wurde gleich mitgeschnitzt und ist nicht mehr abnehmbar; die Skulptur ist unter dem Westfenster in einen Figurenschrank gesetzt worden. «Daraus ist zu schliessen, dass die ältere Marienfigur an eben dieser Stelle stand, das heisst: dem Auferstandenen gegenüber, solange dieser auf dem Altar thronte.» APPUHN 1986, S. 26.

Platz ihm gegenüber. Die Äbtissin vertrat wiederum deren Stelle im irdischen Bereich und durfte neben diesen sitzen. Das wirkliche Gegenüber des Auferstandenen ist demnach die thronende Gottesmutter. Als der himmlische Bräutigam wendet er sich ihr zu und nach ihr den Jungfern, die sie in ihren Schutz genommen hat. [...] Gedacht steht dahinter die Krönung der himmlischen Jungfrau. Die Brautmystik, wie sie in den Nonnenklöstern gepflegt wurde, hiess Maria die beste Zeugin des Auferstandenen.»¹⁹⁴

Mit dem Ritterheiligen Alexander von Rom, dem Schutzpatron des Klosters Wienhausen, der aus Äbtissinnensicht beziehungsweise von Westen gesehen in der ersten Blendnische an der Nordwand überlebensgross dargestellt ist, und Laurentius, dem ersten Schutzpatron des Klosters, gegenüber an der Südwand waren der Äbtissin die hauseigenen Schutzheiligen zur Seite gestellt. Benediktus und Bernardus in ihrem Rücken standen für die Ordensregel, der das Kloster folgte und für die die Äbtissin auch bürgte.¹⁹⁵ Entsprechend stammt die Inschrift in der Hand des heiligen Benedikt von Nursia aus dem 4. Kapitel zu den «Werkzeugen der geistlichen Kunst» seiner im 6. Jahrhundert verfassten *Regula Benedicti* – der Mönchsregel, die er als Grundlage für den Klosteralltag geschrieben hatte und die ab dem 9. Jahrhundert in ganz Europa Verbreitung fand.¹⁹⁶



w4: Die Heiligen Benedikt von Nursia (l. im Bild) und Bernhard von Clairvaux

¹⁹⁴ APPUHN 1961, S. 122.

¹⁹⁵ Das Spruchband in der Hand Benedikts trägt die Inschrift: IN PRIMIS DOMIN(V)M [.]SV(M) DILIGER S EX TO(TO CORDE) – Vor allem soll man Gott, den Herrn, aus ganzem Herzen lieben; dasjenige in der Hand Bernhards: O HOMO SECVBD ACCESSV(M) HABES AD DEVM – O Mensch, du hast einen sicheren Zugang zu Gott. Vgl. WEHKING 2009, S. 51.

¹⁹⁶ *In primis Dominum Deum diligere ex toto corde, tota anima, tota virtute.* 4. Kapitel, 1. Satz.

In diesen Regeln widmete Benedikt auch eigens ein Kapitel dem Abt, nämlich das zweite mit dem Titel *Qualis debeat esse Abbas*, worin er dessen Status als Stellvertreter Christi festhält: *Christi enim agere vices in monasterio creditur* (2. Kapitel, 2. Satz). Doch die Inszenierung der Äbtissin im Nonnenchor Wienhausen zeigt, wie im Zitat APPUHNs bereits zum Ausdruck kommt, dass diese nicht direkt an Christi Statt handelt, sondern dass sie vielmehr in einer Mittelbarkeit zu Maria steht, die wiederum in Form der Skulptur die Stelle Christi einnimmt. Die Stelle, die hier gemeint ist, die die Äbtissin vertritt, ist eine andere, als sie Benedikt in Bezug auf den Abt beschrieb. Diese Anpassung scheint beispielhaft in der Inschrift des Spruchbandes in Bernhards Hand angedeutet: Sie stammt ursprünglich aus der Schrift Arnolds von Chartres, Abt von Bonneval, *De laudibus beatae Mariae* aus dem 12. Jahrhundert, die aber oft Bernhard selbst zugeschrieben wird. Die Passage, der die Inschrift entstammt, wurde wörtlich in die *Legenda aurea* aufgenommen als Zitat Bernhards und fand dadurch grosse Verbreitung¹⁹⁷: *Securum accessum iam habet homo ad Deum, ubi mediatorem causae suae Filium habet ante Patrem, et ante Filium Matrem. Christus, nudato latere, ostendit Patri latus et vulnera; Maria Christo pectus et ubera; nec potest ullo modo esse repulsa, ubi concurrunt et orant omni lingua disertius haec clementiae monumenta et charitatis insignia.*¹⁹⁸ Der ganze zugehörige Satz zur Inschrift Bernhards erklärt den gestaffelten Zugang des Menschen zu Gott just, wie er sich im Nonnenchor in der Anordnung der Skulpturen und der Malereien darstellt: Er hat als Mittler den Sohn vor dem Vater, die Mutter vor dem Sohn.

In Anlehnung an Kapitel 3.3.1 soll in diesem Zusammenhang von «Repräsentation» gesprochen werden und nicht von «Stellvertretung», wie von APPUHN vorgeschlagen, worauf am Ende dieses Kapitels noch zurückzukommen sein

¹⁹⁷ BOTTERILL 1994, S. 126–127.

¹⁹⁸ «Einen sicheren Zugang hat nun der Mensch zu Gott, wo er als Mittler in seiner Sache den Sohn vor dem Vater und vor dem Sohn die Mutter hat. Christus, mit entblösster Seite, zeigt dem Vater seine Seite und seine Wunden; Maria zeigt Christus ihre Brüste; und es kann keinesfalls eine Zurückweisung erfolgen, wo diese Wahrzeichen der Gnade und diese Kennzeichen der Liebe zusammenkommen und beredter als jede Zunge bitten.» Übersetzung nach: HAMM 2011, S. 434.

wird. Die juristische Dimension in diesem Übertragungsverhältnis soll dadurch jedoch nicht in Abrede gestellt werden.

Von einer Repräsentation Christi durch Maria und folglich einer Repräsentation Marias durch die Äbtissin lässt sich auch in Bezug auf die beiden Medaillons mit den Darstellungen der Himmelfahrt (J III/4a) und von Pfingsten (J III/4b) sprechen.



J III/4a): Christi Himmelfahrt



J III/4b): Pfingsten

Das Rund mit Christi Himmelfahrt ist in der Kappenspitze platziert, dasjenige von Pfingsten rechts darunter und links die Weltgerichtsdarstellung als drittes Medaillon in dieser Kappe.¹⁹⁹ Die Komposition aller drei Bilder ist sehr ähnlich, doch wird diese Ähnlichkeit besonders augenfällig zwischen der Himmelfahrts- und der Pfingstszene: Die Mittelachse bildet einmal Christus, das andere Mal Maria; bei beiden sind die Apostel links und rechts von ihnen in zwei Gruppen symmetrisch angeordnet.²⁰⁰ Im Pfingstbericht der Apostelgeschichte im Neuen

¹⁹⁹ In einigen Pfingstbildern wird über den Aposteln der thronende Christus dargestellt als Sender des Heiligen Geistes und zugleich Weltenrichter. Die Himmelfahrt, die Pfingstdarstellung als Gründung der Kirche und das Weltgericht gehören insofern zusammen. Als Weltenrichter ist Christus oberster Richter der zwei Gewalten des Reiches und der Kirche, «König der Könige, Herr der Herrscher» (Lexikon der christlichen Ikonographie, 2004, Bd. 4, S. 136), was durch das rote und weisse Schwert an seinem Hals symbolisiert ist. Christus thront auf dem Regenbogen, darunter knien links Maria und rechts Johannes der Täufer, die Fürbitte leisten für die auferstehenden Toten, die in ihrer Mitte aus der Erde hervorkommend dargestellt sind.

²⁰⁰ Obwohl in der Apostelgeschichte bereits vor dem Pfingstereignis von der Wahl Matthias' erzählt wird, den die Apostel als Zwölften und als Ersatz für Judas in ihre Runde aufnahmen, sind nur elf Apostel

Testament wird Maria nicht explizit erwähnt (Apg 2,1–11), doch ein paar Zeilen weiter oben kommt Marias Zugehörigkeit zur Urgemeinde deutlich zum Ausdruck: «Diese alle [die Apostel u. a. m.; Anm. C. M.-G.] verharren einmütig im Gebet mit den Frauen und Maria, der Mutter Jesu, und mit seinen Brüdern» (Apg 1,14).

Auf dem Medaillon der Himmelfahrt Christi in Wienhausen kniet Maria links im Bild vor ihm, der bereits über dem Auffahrtsfelsen schwebt, das Haupt von einer Wolke umspielt, aus der zu jeder Seite ein Engel seinen Kopf herabstreckt.²⁰¹ Maria ist mit einem smaragdgrünen Kleid dargestellt, das alle Marien auf den Darstellungen im Nonnenchor tragen, und mit einem Umhang, der dasselbe Karreemuster aufweist wie derjenige ihres Sohnes, allerdings in anderer Farbe. In der Pfingstdarstellung rechts darunter trägt Maria inmitten der Apostel den Umhang Christi – doch hier mit gleichem Muster und gleicher Farbe. Die gemusterten Gewänder heben sich auch deutlich ab von den unifarbenen Umhängen der Apostel. Die Taube des Heiligen Geistes schwebt hier abermals wie in der Verkündigungsdarstellung über Maria. Ihre Nimben berühren sich, und die rote Zunge, die Allsprachigkeit verleiht, um das Wort Gottes zu verkünden, wird von der Taube direkt auf die Muttergottes übertragen. Auf die Köpfe der

dargestellt auf beiden Medaillons. Dies eventuell deshalb, um mit dieser ungeraden Zahl in der Himmelfahrtsszene ein Gleichgewicht zu schaffen durch die Anwesenheit Marias (sechs auf jeder Seite). Beim Pfingstereignis wurden auf beiden Seiten Marias fünf Apostelgesichter gemalt, nur eine sechste Flammenzunge und ein sechster Nimbus rechts deuten auf den elften Jünger hin, so dass die Asymmetrie darstellerisch kaschiert wurde. Bezüglich Apostelzahl sind die Darstellungstypen des Pfingstwunders nicht festgelegt auf elf oder zwölf Jünger, beides kommt vor, auch mit Maria in der Mitte. Äusserst ungewöhnlich dagegen ist die Darstellung der Juden in den Rundbogenarkaden unter Maria und den Aposteln (ein Jude mit dem Schriftband NON(N)E ECCE OMNES ISTI – Seht, sind nicht alle diese ... (fortzusetzen nach Apg 2,7–8 wäre: Sind nicht alle diese, die hier reden, Galiläer? Und wie hören wir, jeder in seiner eigenen Sprache, in der er geboren ist.) MICHLER vermutet, dieses Motiv sei aus dem byzantinischen Osten übernommen worden. MICHLER 1967, S. 186. Möglich wäre m. E. auch, dass eine kompositorische Ähnlichkeit zur Weltgerichtsszene im Medaillon links daneben beabsichtigt war.

²⁰¹ Die Engel tragen Schriftbänder; derjenige links eines mit der Inschrift nach Jes 63,1: Q(V)IS E(ST) ISTE Q(VI) UENIT NEEC – Wer ist jener, der von Edom kommt; wobei NEEC auf einen Restaurierungsfehler zurückgeht, ursprünglich hiess es korrekt: DE ED(OM). Der Engel rechts mit Inschrift nach Apg 1,11: HIC IH(ESVS) QVI ASSV(M)PT(VS) E(ST) A VOB(IS) – Dieser Jesus, der von euch (hinweg) aufgenommen worden ist (in den Himmel). Vgl. WEHKING 2009, S. 63.

Beide Schriftbänder deuten auf Christus als Weltenrichter hin. Das Zitat aus dem Buch Jesaja stammt aus der Vision des Gerichts über Edom, wo die Ankunft des heilsverheissenden Herrschers in rotem Gewand beschrieben wird. Das Zitat aus der Apostelgeschichte stammt aus der Himmelfahrtserzählung selbst und verheisst ebenso die Wiederkunft Christi: «Ihr galiläischen Männer, was steht ihr da und blickt zum Himmel auf? Dieser Jesus, der von euch weg in den Himmel emporgehoben worden ist, wird so kommen, wie ihr ihn habt in den Himmel fahren sehen.»

Apostel sind von der Taube aus rote Linien gezogen, um anzudeuten, dass auch sie von den Feuerzungen beseelt sind. Durch die roten Linien wird aber eine Entfernung sichtbar; das zentrale Ereignis, von dem Pfingsten ausgeht und das die anderen entfacht, ist die Berührung der Taube mit Maria.

Das Pfingstwunder gilt auch als der Gründungstag der Kirche, Maria nimmt insofern als Ecclesia die Stelle unter den Aposteln ein, ab 1200 dominiert diese Darstellung mit Maria in der Mitte der Apostel. «Die Erhöhung Mariens und ihre Darstellung als Thronende, Triumphierende [...] am Gründungstage der Kirche soll auf die Ebenbildlichkeit von Maria und Ecclesia hindeuten.»²⁰²

Die Szenen der Himmelfahrt Christi und des Pfingstereignisses wurden nicht selten aufeinander folgend abgebildet, allerdings oft ohne darstellerische Verwandtschaft.²⁰³ Zwar kann es aufgrund der jüngsten Restaurierungsberichte nicht als gesichert gelten, dass die Gewandmusterungen schon im ursprünglichen Zustand vorhanden gewesen wären (vgl. Kapitel 2.2.3). Dass diese Hervorhebungen in Abhängigkeit beider Medaillons voneinander eventuell erst in späterer Zeit getroffen wurden, scheint aber dennoch auf eine beabsichtigte Lesbarkeit zu rekurrieren, die in den Figurenkonstellationen bereits vorhanden ist. Denn der Vergleich der beiden Bilder vor allem in ihrer Anordnung untereinander zeigt, wie Maria nach Christi Himmelfahrt dessen Platz unter den Aposteln einnimmt, was durch ihre Position in der Mitte angedeutet scheint. Aber auch die Fussstapfen, die als Hinterlassenschaft Christi auf dem Auffahrtsfelsen im Himmelfahrtsmedaillon dargestellt sind, begünstigen diese Lesart: Die Abdrücke markieren eine Leerstelle, die in der Bildabfolge des Pfingstwunders mit Maria / Ecclesia gefüllt ist.

Die Beobachtungen zeigen, dass Marias Position innerhalb der Soteriologie hervorgehoben wird, was letztlich auch auf die Äbtissin übertragen wird und auf deren Amt und Würden als Repräsentantin Marias auf Erden. Die Position der

²⁰² Lexikon der Christlichen Ikonographie LCI; Bd. 3. Freiburg i. Br. 2004. S. 421.

²⁰³ Zum Vergleich siehe etwa die Malereien Giotto's in der Arenakapelle von Padua (um 1305), wo Christi Himmelfahrt und das Pfingstereignis nacheinander im Fries dargestellt sind, allerdings ohne kompositorische Ähnlichkeiten, die einen Vergleich in die genannte Richtung nahelegten.

Äbtissin wurde dementsprechend präsentiert und inszeniert: Auf der horizontalen Ebene stellen die Bilder links und rechts des Throns Maria Magdalena als die zweite Eva der ersten gegenüber, in vertikaler Ausrichtung weisen die Verkündigungsdarstellung im Deckengewölbe und der Marien Tod an der Westwand Maria eine Mittlerposition zwischen dem irdischen und himmlischen Bereich zu. In diesem Wirkungsbereich dürfte einst die Madonnenskulptur (Abb. 2) platziert gewesen sein, die damit als Repräsentantin Christi in Szene gesetzt wurde. Neben der Marienfigur war der Ort des Äbtissinenthrons, der wiederum die Klostervorsteherin als Repräsentantin Marias auf Erden auswies. Auch durch den unmittelbaren Kontakt, in dem Maria mit Christus und mit dem Heiligen Geist dargestellt ist, wird dies mehrfach angezeigt: die Taube des Heiligen Geistes berührt einmal mit dem Schnabel, ein anderes Mal mit der Feuerzunge den Kopf der Muttergottes; die Übertragungslinien in der Bildkomposition des Trinitäts- und Verkündigungsmedaillons werden in den Raum hinein gezogen zur Madonnenskulptur, die mutmasslich unter dem Westfenster stand. In dieser Verbindungs- beziehungsweise Übertragungslinie werden auch die göttlichen Attribute in den Darstellungen auf Maria übertragen: So hält sie in der Verkündigungsdarstellung ein Buch in Händen, das sonst in dieser Art der Darstellung zu Gottvater gehört, und sie sitzt in der Form der Madonnenskulptur derjenigen des Auferstehungschristus auf dem Altar gegenüber.

Die Äbtissin wird durch die Madonnenskulptur und die Verkündigungsdarstellung über die Repräsentation in eine Beziehung gesetzt zur Christusbeziehungsweise Trinitätsdarstellung. Die Form dieser *repraesentatio* – und hier knüpfe ich an Hasso HOFMANN an wie in Kapitel 3.3.1 bereits eingeführt – verhält sich jedoch anders als die der Repräsentation des abwesenden Leibes Christi, der durch das Wort anwesend gemacht wird. Zwischen dem *corpus verum* und dem *corpus mysticum* geschieht eine Vermittlung im Geist, wobei Christus eine realpräsentische Anwesenheit erlangt. Die Repräsentation, die durch die Madonnenskulptur und in Übertragung durch die Äbtissin sichtbar werden soll, ist vielmehr das abwesende Verhältnis zwischen Christus und Maria beziehungsweise den Marien. Um es anwesend zu machen und damit wirk-

sam werden zu lassen, wird einerseits die Trinitätsdarstellung zu der empfangenden Maria in einen Bezug gesetzt, andererseits wird die Christusskulptur (Abb. 3) der Madonnenstatue im Raum gegenübergestellt. Die Äbtissin repräsentiert die Marienfiguren, aber auch die neue (Maria Magdalena) und die alte Eva in ihrem Verhältnis zu Gott beziehungsweise zu Christus.

Die Ähnlichkeitsbeziehung betrifft also nicht nur die Repräsentation der Maria durch die Äbtissin, sondern im Besonderen die Maria an Christi Seite, zu seinen Füßen. Es ist demnach die ortsgebundene Person, die den *locus* nahe bei Christus innehat, die die Äbtissin repräsentiert und nur in Abhängigkeit zu Christus begriffen werden kann. Diese Form ist eine andere als die oben genannte ontologisch begründete Repräsentation; vielmehr rückt hier «die äussere, die sicht- und darstellbare Ähnlichkeitsbeziehung unterstützt durch das liturgische Spiel» ins Blickfeld. «Die liturgische Formel *personam alicuius repraesentare* [...] übernimmt und überträgt den Ausdruck des Rollenspiels als Sichtbarmachung (Darstellung und Abbildung) einer unsichtbaren (vergangenen, abwesenden) Wirklichkeit, die über die Wahrnehmung einer Rechtsfunktion hinausgeht, aber den juristischen Begriff der Stellvertretung Vorbildet.»²⁰⁴ Denn wenn es um die Repräsentation einer Dazwischenschaft geht, darum, wie die Marien sich zu Christus verhalten, muss es um Interaktion gehen. Das heisst, die liturgische Formel bezieht sich in diesem Fall auf eine dynamische Beziehung und kann zwangsläufig nur durch eine Form des Rollenspiels sichtbar werden.

²⁰⁴ RAGOTZKY, Hedda; WENZEL, Horst (Hgg.): Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Tübingen 1990. S. 5.

3.3.4 Die Marien und der Glaube – die Passion mit Umbesetzungen

Erschloss ich das Bildprogramm an den Wänden des Nonnenchors, indem ich der Erzählrichtung nachging, die die Friese und Bilderreihen vorgaben, versuchte ich im letzten Kapitel den Blick der sitzenden Äbtissin zu rekonstruieren und bezog einige Deckenmedaillons im West- und Ostjoch mit ein. Gleichzeitig analysierte ich, wie der Thron der Äbtissin inszeniert wurde, wie die Bilder um sie herum angelegt sind und welche Bedeutungszuweisung an die Klostervorsteherin daraus gelesen werden kann.

Ich hatte ursprünglich die These formuliert, die Nonnen könnten einen Rundgang der Erzählrichtung rings den Wänden entlang vollzogen haben, dessen letzter Abschnitt der Gang unter dem Deckengewölbe entlang gewesen wäre. Im Folgenden möchte ich nun den Rundgang der Nonnen fortsetzen und der Erzählrichtung in den Jochen des Deckengewölbes nachgehen. Dabei wird aber der Blick der Äbtissin als Stellvertreterin Marias auf Erden weiterhin eine Rolle spielen.

Von den vier Jochen des Deckengewölbes kamen bisher vor allem das Ostjoch (JIV) und das Westjoch (JI) zur Sprache. Die beiden mittleren Joche wurden noch nicht angeschaut.

In jedem Joch des Deckengewölbes befinden sich zwölf Medaillons, in jeder gebusten Kappe deren drei, im Dreieck angeordnet. Die Erzählrichtung verläuft nach der Chronologie der Evangelien in den Jochen von hinten nach vorne, also von Westen nach Osten. Innerhalb des ersten und zweiten Jochs weisen die Kappen folgende Reihenfolge auf:

4. Ost

2. Nord

3. Süd

1. West

Diese Reihenfolge wurde im dritten Joch aufgegeben, dort ist es:



Die Ordnung beziehungsweise die Erzählrichtung der dargestellten Szenen in den einzelnen Medaillons in den Kappen wiederum weist die grössten Unregelmässigkeiten auf (siehe Schema). Die Chronologie nach den Evangelien war offenbar nicht das wichtigste Kriterium, um die Szenen zu platzieren.

Jedes Medaillon ist von einem rot-weiss gezackten Rand eingefasst, der durch eine weitere äussere (gelb-weiss) und eine innere (rot-grüne) Rahmung ergänzt ist. Farblich wie auch formal bewirkt dieses darstellerische Mittel eine Hervorhebung der figürlichen Szenen im Medailloninnern.²⁰⁵ Die Kreise berühren sich, die rot grundierten Zwischenflächen wiederum werden von Weinranken geziert, die aus den gelb-weissen äusseren Medaillonrahmungen herauswachsen, was Ornamentierung und Szenerie organisch miteinander verbindet.²⁰⁶

Richtet man den Blick in Gehrichtung von Westen nach vorne zum Altar, fällt das Hauptaugenmerk zuerst auf die östlichen Gewölbekappen (J I/4; J II/4; J III/3; J IV/4), die sich dem Auge am angenehmsten, da frontal und nicht verdeckt, darstellen. Die Lichtführung im Raum des Nonnenchors lenkt zudem den Blick auf diese Kappen sowie auf die Nordwand und die nördliche Hälfte des Deckengewölbes; denn das Licht fällt durch die Fenster der Westwand und der

²⁰⁵ Nach den Zeichnungen von MITTHOFF, 1850, entsprechen diese Umrandungen den Malereien Ludger Schröers von 1867/68. Ob sie in dieser Art auch dem ursprünglichen Bestand entsprechen, ist nicht zu sagen. Ein Vergleich mit der Allerheiligenkapelle, aber auch mit den Malereien im Braunschweiger Dom lässt erahnen, dass eine mehrstufige und -farbige Umrandung der Medaillons auf jeden Fall vorhanden war. Die weissen Rahmenbänder den Gurt- und Rippenbogen entlang jedoch, folgen in der heutigen Fassung der Restaurierung Schröers. Allerdings weichen Letztere laut Restaurierungsbefund vom ursprünglichen Bestand ab. BERG 1990, S. 43.

²⁰⁶ Der Restaurierungsbericht erwähnt in puncto Ornamentik, dass Schröer eine Schablonentechnik zur einfacheren und rationelleren Arbeit eingesetzt habe. Zudem entspricht die Blattaderung nicht dem ursprünglichen Bestand, die ockerfarben war; Schröer übermalte sie grün (heutiger Zustand). BERG 1990, S. 62.

Südwand auf die je gegenüberliegende Seite (Südwand und Westwand stehen so meist im Gegenlicht). Ebenso fallen die Medaillons in den östlichen Zwickeln der seitlichen Jochkappen besonders ins Auge. An solch exponierten Positionen befinden sich Darstellungen, die in entscheidenden Punkten von der biblischen Schrift abweichen. Es sind dies vor allem die Medaillons mit den Szenen der Kreuzabnahme und der Grablegung (JII/4b und c). In den Evangelien heisst es, ein reicher Mann und Ratsherr namens Joseph von Arimathäa habe beim Statthalter Pilatus darum ersucht, den Leichnam Christi vom Kreuz nehmen und ihn zu Grabe tragen zu dürfen, was jener ihm gewährte. Die Marien (Mutter Maria, Maria aus Magdala) schauten von ferne zu und sassen später dem Grab gegenüber (Mt 27,55/56; 27,59–61; Mk 15,40/41; 15,47; Lk 23,49; 23,55/56; Joh 19,38–40). Eine direkte Teilnahme der Frauen bei der Kreuzabnahme und beim Begräbnis wird nicht erwähnt. Die Kreuzabnahme wird häufig gezeigt, indem Joseph von Arimathäa auf einer Leiter stehend den Leib Christi umfängt und ihn an Maria übergibt. Auch wenn Maria oft in einer engeren Nähe zu Christus dargestellt wird, als in der Schrift geschildert, so ist Joseph in dieser Szene meist doch zentral und mittig auf der Kreuzesachse dargestellt. Das Medaillon der Kreuzabnahme im Nonnenchor dagegen weist Joseph von Arimathäa in den Hintergrund: Auf einer Leiter hinter dem Kreuz bindet er Christus los, doch ist es nicht er, der den Leib Christi empfängt. Zentral auf der Mittelachse des Kreuzes dargestellt ist hier Maria, die Gottesmutter, die den Leib Christi umfängt und entgegennimmt, während die andere Maria hinter ihr steht. Auch das Grablegungsmedaillon stellt in erster Linie die Nähe Marias zu Christus dar, die sich zu ihm herabbeugt und ihn umschlungen hält, die Köpfe werden hier ganz nahe aneinandergerückt.



JII/4b): Kreuzabnahme



JII/4c): Grablegung

Die Muttergottes ist auf den Bildern konsequent in einem smaragdgrünen Gewand und einem roten, aquarellblassen Umhang dargestellt, der möglicherweise in der ursprünglichen Farbgebung in einem kräftigeren Rot gemalt war. In der Darstellung der Grablegung trägt Maria Magdalena ihre Kleidung in den gleichen Farben. Und auch die Kleidung der Sünderin beim Gastmahl des Simon in der bereits besprochenen Darstellung (n1) ist in Smaragdgrün und Rot gehalten – jener Sünderin also, die gemeinhin mit Maria Magdalena gleichgesetzt wird.

Die Ähnlichkeiten zwischen den Marien suggerieren Wechsel- und Austauschbeziehungen, die verschiedene Übertragungsmöglichkeiten der Marien in ihren Positionen und Funktionen innerhalb der Passions- und Heilsgeschichte bieten. Diese Übertragungsmöglichkeiten galten auch für die Nonnen, die als Bräute Christi ausdrücklich in der Nachfolge von Maria Magdalena standen.²⁰⁷

Ein Joch weiter, im dritten Joch, an einer ebenfalls exponierten Stelle – da auf der nördlichen, im Licht stehenden Kappe und in der räumlichen Sichtbarkeit (von Westen gesehen) auf das Grablegungs-Medaillon versetzt folgend – befindet sich die Erscheinung Christi vor Maria Magdalena (JIII/2a). Maria Magda-

²⁰⁷ Vgl. hierzu die Studien von BÜTTNER 1983. BÜTTNER untersucht in mittelalterlichen Bildmotiven der Heilsgeschichte, auf welche Weise eine Wirkungsabsicht ins Werk gesetzt wurde, und wie die Gläubigen zur *imitatio pietatis* angeleitet werden sollten – dies an verschiedenen Pietas-Sequenzen des Lebens Jesu wie zum Beispiel der Kreuzigung, der Beweinung und besonders anhand der Figuren der Maria Muttergottes und Maria Magdalena.

lena gebührte eine besondere Verehrung, da ihr im Johannes- und Markus-evangelium eine herausragende Stellung zukommt, erschien ihr doch gemäss diesen biblischen Zeugnissen als Erster der auferstandene Christus.²⁰⁸ Die Begegnung Maria Magdalenas mit Christus war ein sehr beliebtes Motiv in christlichen Bildprogrammen und Einzeldarstellungen, es wird als «Noli me tangere» – als «Berühre mich nicht» – bezeichnet gemäss den Worten, die der Auferstandene im Johannesevangelium an sie richtet. Auf dem Medaillon im Nonnenchor richtet Christus aber nicht diese, sondern die Worte MARIA ECCE FIDES TUA TE SAL(VAM FECIT) an sie. Die Inschrift auf dem Spruchband Marias dagegen folgt getreu dem Evangelium: RABONI QUOD DICIT(UR) MAG(ISTE)R (Joh 20,16: ««Rabbuni!» das heisst Meister»).²⁰⁹ WEHKING vermutet denn auch, das Spruchband in der Hand Christi entspreche nicht dem Original, da in dieser Szene Christus üblicherweise entweder die Worte *Noli me tangere* zu Maria Magdalena spricht oder *Mulier quid ploras quem quaeris*. Diese Begründung ist rein inhaltlicher Natur, vom restauratorischen Befund her kann sie nicht erhärtet werden, da die Erneuerung der Buchstaben nach der Restaurierung in den 1990er Jahren dem darunterliegenden Bestand folgt.²¹⁰

Frank O. BÜTTNER hat nachgewiesen, dass durchaus Abweichungen von der traditionellen Ikonographie des Noli-me-tangere existieren, Darstellungen nämlich, in denen die Reuehandlung Maria Magdalenas beim Gastmahl des Simon mit dem Noli-me-tangere verbunden werden: «Reuehandlung und *Noli-me-tangere* [können] einander gegenübergestellt werden, und schliesslich blieb es nicht unversucht, die wichtigen Züge aus beiden Handlungen in einer einzigen

²⁰⁸ Joh 20,16–17 und Mk 16,9. Die herausragende Stellung Marias aus Magdala verdeutlicht eine Textstelle in der *Legenda aurea*. Nach Christi Himmelfahrt sei Maria nach Marseille gegangen und habe dort Heiden bekehrt: «Alle wunderten sich über ihr Aussehen, ihre Beredsamkeit und den Reiz ihrer Sprache. Und es ist ja kein Wunder, dass der Mund, der den Füßen des Erlösers so fromm und liebevoll Küsse gegeben hatte, mehr als der anderer Menschen voll war vom Duft des göttlichen Wortes.» S. 228.

²⁰⁹ Inschrift nach WEHKING 2009, S. 62.

²¹⁰ Allgemein konnte Sabine WEHKING im Nonnenchor einige Restaurierungsfehler ausmachen, was die Inschriften angeht. Jedoch betreffen diese in erster Linie einzelne Buchstaben, die eine falsche Grammatik ergeben, zum Teil geht es auch um freie Ergänzungen, jedoch nie um eine gänzlich geänderte Aussage. Bei den fehlerhaften Passagen konnte WEHKING oft auch abweichende Restbestände unter der neueren Malschicht feststellen. WEHKING 2009, S. 49–66.

Szene miteinander zu verschmelzen.»²¹¹ Als eines der Beispiele dafür erwähnt BÜTTNER eine niedersächsische Bildstickerei von zirka 1250, wo die Reuehandlung und das Noli-me-tangere nebeneinander gestellt sind, wobei auf jeder Darstellung nur ein Spruchband mit jeweils dem gleichen Satz vorkommt, nämlich *Vade in pace* – die Worte Christi an Maria Magdalena beim Gastmahl des Simon.

Es ist deshalb auch in Bezug auf die Darstellung im Wienhäuser Nonnenchor von grösserem Interesse zu fragen, wie die Verbindung der Reuehandlung und des Noli-me-tangere gedacht werden kann und in welchem Zusammenhang sie stehen könnte.²¹²

Im Zug dieser Überlegung rückt das Medaillon, das die Erscheinung Christi vor dem ungläubigen Thomas zeigt, ins Blickfeld. Es ist im selben Joch dargestellt im Zwickel der Kappe gegen Osten (JIII/3b). Auch dieses Medaillon folgt in der Sichtbarkeit versetzt auf dasjenige mit der Begegnung Christi und Maria Magdalena (JIII/2a). Ein Vergleich dieser beiden Medaillons zeigt, wie ähnlich diese beiden Darstellungen komponiert sind:

Beide sind in einer Art Garten situiert, die Zweiergruppen Christus/Maria und Christus/Thomas in der Mitte des Rundes sind jeweils flankiert von Bäumen. Maria kniet im Bild rechts vor Christus (der einen Spaten in seiner linken Hand hält, da Maria laut dem Johannesevangelium Christus zuerst für einen Gärtner

²¹¹ BÜTTNER 1983, S. 167.

²¹² Aus späterer Zeit, nämlich von 1448, stammt das heilige Grab in Wienhausen, das ebenfalls mit einem reichhaltigen Bildprogramm ausgestattet ist. Zweimal ist ein Noli-me-tangere dargestellt, einmal innerhalb des Zyklus auf den Innenseiten der Dachhälften, das andere Mal auf den Innenseiten der rechten Schranktür. Letztere zeigt Christus vor der stehenden Maria Magdalena mit Nimbus, beide tragen Spruchbänder in Händen. Zu Füßen Christi ist eine weitere Frau dargestellt, die der Magdalena ausser dem fehlenden Nimbus fast völlig gleicht. Bernhard GALLISTL sieht in dieser Frau die gefallene Stammutter Eva. Die Gegenüberstellung mit Maria Magdalena als erster Zeugin der Auferstehung entspricht der Gegenüberstellung Evas und Marias, der Muttergottes, also der alten und der neuen Eva. «Diese neue Eva fand ihre Verkörperung nicht allein in der Gottesmutter [...], sondern auch in der Maria Magdalena als der ersten Zeugin der Auferstehung.» GALLISTL 1985, S. 53–61, S. 57. Doch nach den Betrachtungen an den Malereien im Nonnenchor wird hier dieser These widersprochen und angenommen, es handle sich entsprechend um den Zusammenzug der beiden Magdalenen-Szenen, nämlich der Büsserin und der Zeugin bei der Auferstehung. Im Kern bleibt die Aussage aber eine ähnliche wie GALLISTL sie für die alte und die neue Eva, nämlich Maria, macht: «Sie sinnbildeten nichts geringeres als die gesamte Menschheit auf ihrem Weg aus rein kreatürlicher Existenz zur vollkommenen Stufe der Heiligung, wobei der erste Aspekt seine Verkörperung in Eva findet, der Stammutter des geschaffenen, der zweite in Maria, der Mutter des Erlösers und des ganzen erlösten Menschengeschlechtes.» GALLISTL 1985, S. 56.

hielt²¹³), Augen und Hände betend zu ihm erhoben, während Thomas im Bild links von Christus kniet und seine Hand in dessen Seitenwunde legt. Wurde bei der Christus-Maria-Gruppe ein Baum zwischen die beiden gemalt (zwar zurückversetzt, aber dennoch mit einer optisch trennenden Wirkung) und verlaufen auch die Spruchbänder in ihren Händen zwischen ihnen nach oben, so wirken die Bäume bei der Christus-Thomas-Gruppe umfassend; ebenso die Spruchbänder, die eine fast Mandorla-hafte Form bilden.²¹⁴



III/2a): Christus erscheint Maria Magdalena



III/3b): Der ungläubige Thomas

Die Darstellung des ungläubigen Thomas geht wie das *Noli me tangere* auf das 20. Kapitel des Johannesevangeliums zurück. Darin erwidert Thomas auf die Erzählung der Jünger, ihnen sei Christus begegnet, er werde nicht eher an die Auferstehung des Herrn glauben, als dass er seine Finger in die Nagelmale und

²¹³ Die Darstellung des Spatens entspricht nicht exakt einer Schaufel, wie man sie im Mittelalter kannte, die gängigerweise ein abgerundetes Blatt hatte. Die heutige eckige Form des Spatenblatts ist vermutlich auf eine Restaurierung zurückzuführen, wobei nicht bekannt ist, auf welche.

²¹⁴ Links neben dem *Noli-me-tangere* in derselben Kappe ist auch die Erscheinung Christi vor den Jüngern auf dem Weg nach Emmaus (Lk 24,13–35) dargestellt. Auch diese beiden Medaillons der Erscheinungsszenen sind in ähnlicher Weise komponiert, was Bäume, blumiger Wiesengrund und Anordnung der Figuren betrifft. Auffallend ist, dass die Emmaus-Erscheinung und das *Noli-me-tangere* miteinander verbunden sind, weil auf beiden ein grosser Vogel dargestellt ist, der in ersterem Medaillon abgewandt auf dem Baum links sitzt, in letzterem mit seinem Schnabel direkt neben Christi Nimbus. MICHLER bemerkt dazu, dass Darstellungen nur einzelner Vögel und in dieser Grösse zu dieser Zeit in heutigem deutschen Gebiet selten seien. Vor allem in der englischen Buchmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts dagegen ist diese Art lebhafter Vogeldarstellung charakteristisch; sie findet sich auch in der Buchmalerei des Gisle-Codex wieder, der um 1300 in den Niederlanden entstand. Im Gisle-Codex sitzen die Vögel auf dem Lebensbaum – diese Symbolik wäre in Wienhausen für die beiden Medaillons mit Erscheinungen Christi in gleicher Weise denkbar. MICHLER 1967, S. 182.

seine Hand in die Seitenwunde Christi gelegt habe. Christus erscheint den Aposteln ein weiteres Mal und fordert nun Thomas auf, seine Finger in die Wunden zu legen. Christus ermahnt Thomas, fortan nicht mehr ungläubig, sondern gläubig zu sein. Thomas' Antwort darauf ist auf dem Spruchband wiedergegeben: DEUS MEUS ET DOMINUS MEUS («Mein Herr und mein Gott»). Christi Antwort laut dem Evangelium wiederum steht auf dessen Spruchband geschrieben: Q(V)IA VIDISTI ME THOMA CREDI(DI)STI B(EATI) [SUNT QUI NON VIDERUNT ET CREDIDERUNT].²¹⁵

Diese Inschrift steht in Zusammenhang mit der Aussagekraft derjenigen, die von Christus an Maria gerichtet ist im *Noli me tangere*: MARIA ECCE FIDES TVA TE SALV(AM FECIT) («Maria, dein Glaube hat dich gerettet»). Maria Magdalena wird hier als Gläubige gegen Thomas, den Ungläubigen, abgesetzt. Christi Verbot gegenüber Maria, ihn zu berühren, wurde ersetzt durch die Anerkennung, ihr Glaube habe sie gerettet. Der trennende Baum, aber auch die Schriftbänder und die Schaufel zwischen Maria und Christus wiederum scheinen den Satz *Noli me tangere* zu ersetzen, das Berührungsverbot wird in den Hintergrund gedrängt.²¹⁶

Mit dem Satz, den Christus im Medaillon an Maria Magdalena richtet, wird wiederum auf die Sünderin beim Gastmahl des Simon verwiesen beziehungsweise wird Maria Magdalena mit der Sünderin identifiziert, die zumindest im Lukasevangelium nicht näher bestimmt ist.²¹⁷ Die Worte «Maria ecce fides tua te salvam fecit» spricht Christus zu dieser, als sie während des Gastmahls bei Simon auftaucht, Christi Füße küsst und sie dann salbt (Lk 7,50). Die Darstellung die-

²¹⁵ Inschrift gemäss WEHKING 2009, S. 63. Nach Joh 20,28: «Weil du mich gesehen hast, Thomas, hast du geglaubt. Selig sind die, welche nicht gesehen und doch geglaubt haben!»

²¹⁶ Interessant in diesem Zusammenhang ist auch, wie unterschiedlich in Bezug auf die *Noli-me-tangere*- und die Thomas-Szene sich die bildende Kunst zu den Textstellen in den Evangelien verhält. Das Johannesevangelium enthält in beiden Momenten der Christuserscheinung eine Leerstelle und gleichzeitig einen Überschuss: Lässt der Text in Bezug auf Maria Magdalena vermuten, sie könnte Christus berühren, weshalb er überhaupt erst den Satz *Noli me tangere* spricht, so bleibt die Tradition der bildenden Kunst hinter einer solchen potenziellen Auslegung zurück und stellt immer die Abwehr des Berührverlangens dar (BÜTTNER 1983, S. 169). Genau umgekehrt ist es in Bezug auf Thomas, wo im Grunde gar nicht geschrieben steht, Thomas habe der Aufforderung Christi «[...] reiche deine Hand hierher und lege sie mir in die Seite [...]» Folge geleistet. Die bildende Kunst dagegen geht an dieser Stelle über den Text hinaus und zeigt meist, wie Thomas die Seitenwunde Christi berührt.

²¹⁷ Im Johannesevangelium wird sie als «Maria» eingeführt, als Schwester des Lazarus, der von Jesus auferweckt worden war von den Toten (Joh 11,1–2).

ser Begegnung befindet sich, wie gesehen, im unteren Fries (n1) und leitet die Bilderreihe an der Nordwand ein. WEHKING entzifferte die nicht mehr vollständig lesbare Inschrift des Spruchbandes, das von Christus zu Maria Magdalena fließt: [...]A TE [SALVA(M) F... I(N) PACE].²¹⁸ Demnach wird im Bildprogramm des Nonnenchors eine Verbindung zwischen den beiden Magdalenen geschaffen, die auch sichtbar gemacht ist. Die Kopplung der zwei Szenen stiftet einen neuen Sinnkomplex um Maria Magdalena. BÜTTNER hat darauf hingewiesen, dass von allen Erscheinungen des Auferstandenen die Noli-me-tangere-Szene diejenige ist, die vor allem im Spätmittelalter am häufigsten dargestellt wurde, und zwar besonders jene nach Johannes, worin der Satz Christi «Berühre mich nicht» vorkommt, der auch der Darstellung ihren Namen gab.²¹⁹ Doch obwohl damit im Grunde das Berührverbot zur Bedingung gemacht wurde – denn das Johannesevangelium steht hier im Gegensatz zur Schilderung im Matthäusevangelium, wo die Marien die Füße des Auferstandenen küssen dürfen – wurde versucht, das Berührverbot zurückzudrängen. Da Maria Magdalena für die Gläubigen eine ausgesprochen starke Identifikationsfigur war und bei ihr «leitmotivisch [...] das Verlangen hervor[tritt], Christus nahe zu sein», mochte das Berührverbot schwer nachzuvollziehen sein.²²⁰ Der Verweis auf die Reuehandlung Maria Magdalenas beim Gastmahl des Simon, wo sie Christi Füße küsste und salbte, nimmt das Berührmotiv in die Noli-me-tangere-Darstellung auf.

Im Zusammenhang mit dem Berührmotiv fällt eine weitere Beobachtung ins Auge. Vergleicht man die Grablegungsszene ein Joch vorher mit der in der Sichtbarkeit versetzt darauffolgenden Noli-me-tangere-Darstellung, zeigt sich, dass Maria Magdalena vor dem auferstandenen Christus einen Umhang mit derselben roten Musterung trägt, die das Leichentuch Christi bei der Grablegung aufweist – doppelrandige Kreise mit einbeschriebenen sechsblättrigen Ro-

²¹⁸ WEHKING 2009, S. 52. Nach diesem Buchstabenbefund lautete die vollständige Inschrift: *Fides tua te salvam fecit vade in pace* («Dein Glaube hat dich gerettet; geh in Frieden!» Lk 7,50)

²¹⁹ Die Version, in der Christus als Gärtner erscheint, die sogenannte Hortulanusszene, ist dabei eher selten. BÜTTNER 1983, S. 167.

²²⁰ BÜTTNER 1983, S. 138.

sen.²²¹ Da dieses Muster in keiner anderen der über hundert Darstellungen wiederholt wird, zeigt dies eine ausserordentliche Nähe zwischen Maria Magdalena und Christus. Auch hier (wie in der Gegenüberstellung der Medaillons mit Christi Himmelfahrt und dem Pfingstereignis) lässt sich nicht sagen, wann die Musterungen auf die Gewänder kamen beziehungsweise ist es höchst ungewiss, dass sie im ursprünglichen Zustand schon vorhanden waren. Doch könnte es sein, dass durch die Musterung die bereits enthaltene Absicht verstärkt sichtbar gemacht werden sollte. Denn durch den Kontakt mit dem Leichentuch Christi in der Nonnenchor-Darstellung wird das Berührverbot umgewandelt. Durch das Weglassen des berühmten und geläufigen Satzes Christi *Noli me tangere* erlangt die Umhüllung Marias mit einem Tuch, das eine eigentliche Christusreliquie darstellt, eine zusätzliche Bedeutung. Maria Magdalena ist bereits eingehüllt mit dem aus christlicher Sicht wertvollsten Stoff überhaupt und steht damit in der unmittelbarst möglichen Verbindung zum Göttlichen, so dass ein Berührverbot wirkungslos würde. Zudem würde diese Art suggerieren, dass Maria Magdalena auch mit dem heiligen Blut in Berührung kam, da das Tuch über den Leichnam Christi mit all seinen Wunden gelegt worden wäre. Weiter wird die Annahme, Maria Magdalenas Position sei im Wienhäuser Nonnenchor erhöht worden, durch ein Handschriftenfragment gestützt, das daselbst beim berühmten Fund unter den Eichenbohlen im Jahr 1953 entdeckt wurde.²²² Das Fragment wurde von Heinrich Sievers erstmals inventarisiert und als Osterspielfragment bezeichnet.²²³ Der Text auf sechs kleinformatigen Pergamentseiten wird in das ausgehende 14. Jahrhundert datiert, wobei eine jüngere am Rand hinzugefügte sogenannte Thomasszene erst aus dem 15. Jahrhundert zu stammen scheint.²²⁴ Im Osterspiel tritt Maria Magdalena am leeren Grab auf

²²¹ Diese Beobachtung findet sich bereits bei MICHLER 1969, S. 180.

²²² Zu diesem aufsehenerregenden Fund, der gegen 200 Gegenstände umfasst von den ersten Brillen über Andachtsbildchen bis hin zu Handschriften für den privaten Gebrauch und Fragmente von bemalten Glasscherben. Zum Fund im Nonnenchor vgl. APPUHN 1973.

²²³ Ob es sich um einen Aufführungstext handelt, ist nicht sicher zu sagen. Allein die Fundstelle im Klausurbereich sowie das kleine Format und reduzierte Bühnenanweisungen sind Argumente, die dagegen sprechen. Carla DAUVEN-VAN KNIPPENBERG äussert deshalb die Vermutung, es könnte sich um eine Anleitung zur frommen Betrachtung des wichtigsten Kultgegenstandes des Klosters handeln, des Ostergeschehens nämlich; das Fragment diene dann als «Osterspiel für das innere Auge». Vgl. DAUVEN-VAN KNIPPENBERG 1998, S. 787.

²²⁴ Vgl. LIPPHARDT 1972, S. 126.

und begegnet dort Christus. Er entschwindet jedoch sogleich wieder, kaum hatte er das Wort an sie gerichtet, und in diesem Moment tritt ein Chor hinzu, der Maria als Zeugin des Gesehenen anruft (*Dic nobis, Maria*), als diejenige, die die Wahrheit sagt (*Maria, salighe, vrowe / An dy is al truwe*). Besonders die später hinzugefügte Thomasszene, die ebenso zwischen Latein und Mittelniederdeutsch variiert wie der Haupttext, ist im Zusammenhang mit den Nonnenchormalereien interessant. Es handelt sich dabei nicht um die eigentliche Thomasszene, in der Thomas sich der Wundmale Christi vergewissert, sondern um eine Begegnung zwischen Thomas und Maria Magdalena. Nach der jüngsten Auflösung der Randnotiz durch Rianne MUS ist der Sprechtext *Ik han mynen heren sen, des mach ik wol der wahrheyten* für die Figur der Maria Magdalena hinzu geschrieben worden, nicht für Thomas.²²⁵ Marias Zeugenschaft für die Auferstehung Christi wird auch hier gegenüber jener des Thomas erhöht. Die Wörter *warheyt* in der Randnotiz im Text Maria Magdalenas und *truwe* in der Sequenz des Chores im Haupttext (*Maria, salighe, vrowe, an dy is al truwe*) zeichnen Maria Magdalena aus als eine Heilige, die der Wahrheit gemäss und glaubhaft das Geschehene verkündet. In diesem Fragment wurde wie in den Nonnenchormalereien das Berührmotiv ersetzt durch ein Glaubensmotiv, das die Zeugenschaft Marias durch die Wahrheit ihrer Worte und ihre Glaubhaftigkeit stärker gewichtet als Thomas' Zeugenschaft durch Berühren – zumal auch im Osterspieltext Christus nicht die Worte *Noli me tangere* an Maria Magdalena richtet, sondern: *Mulier, quid ploras? / Wif saghe, wat du meynest, / dat du so sere weynest?*²²⁶ MUS kommt in ihrer Analyse zum Schluss, dass auch im Osterspielfragment Maria Magdalena hervorgehoben wird und «in ihrer ausserordentlichen Nähe zu Jesus» dargestellt wird.²²⁷ Die Fundstelle im Nonnenchor und die These, es handle sich um ein für die private Andacht bestimmtes Büchlein, stützen die Lesart des Hortulanus-, des Thomas- und Grabelegungsmedaillons sowie der Gastmahl-bei-Simon-Darstellung im Nonnenchor: dass durch die Inschrift in Maria Magdalenas Hand *Fides tua te salvam fecit*,

²²⁵ MUS 2009, S. 240 / 241.

²²⁶ Nach LIPPARDT 1972, S. 121.

²²⁷ MUS 2009, S. 248.

aber auch durch dieselbe Musterung auf dem Grabtuch und dem Schultermantel Maria Magdalenas diese Heilige erhöht und hervorgehoben und damit das Identifikationspotenzial mit ihr verstärkt wird.²²⁸

An dieser Stelle möchte ich die ausführliche Beschreibung der Bilder im Nonnenchor vorerst abschliessen und bei dieser Gelegenheit die Entdeckungen und Ergebnisse noch einmal kurz zusammenfassen.

Im malerischen Programm des Nonnenchors lassen sich Eckpunkte feststellen, die sich nach der christlichen Zeit als linear erzählter, aber klar begrenzter Geschichte richten. Den grossen Rahmen bilden die Darstellungen des Schöpfergottes (S1), des Himmlischen Bräutigams (n8), der Majestas Domini im Himmlischen Jerusalem (JIV/4a) und der Trinität (JI/1a). Sie fassen die irdische Zeitigkeit ein und verweisen zudem auf die überirdische Nachzeitigkeit des Himmlischen Jerusalem.

Gleichzeitig versehen diese Darstellungen an den Eckpunkten des Nonnenchors die alt- und neutestamentliche Narration sowie den Märtyrer- und Märtyrerinnenfries dazwischen mit einer Klammer, sie legitimieren die Erzählung durch die Bilder als eine, die gemäss der Schrift erfolgt. Die Schöpfer- und Christusdarstellungen bilden zwei räumlich angelegte Dreiecke (S1–n8–JIV/4a und S1–n8–JI/1a), die das ganze Nonnenhaus einbinden. Ihnen sind zwei Stellvertreter-Dreiecke gegenübergestellt, die die Erzählung in eine zweite Klammer setzen: Es sind die Dreiecke mit den Darstellungen der Erschaffung Evas und mit Maria Magdalena als den jeweiligen Basispunkten und mit Maria in der Verkündigungsdarstellung beziehungsweise mit der Marienkrönung im Ostjoch als Dreiecksspitzen (S8–n1–JI/1b und S8–n1–JIV/4b). Das Verkündigungsmedaillon im Westjoch (JI/1b) und die Krönungsdarstellung im Ostjoch (JIV/4b) liegen einander direkt gegenüber, beide Darstellungen lassen den Schluss zu, Maria werde hier als legitime Stellvertreterin Christi gezeigt. Inner-

²²⁸ Eine weitere Hervorhebung Maria Magdalenas sieht LIPPHARDT auf musikalischer Seite, da das Fragment mit Neumen für den Wechselgesang versehen ist: «Der Schöpfer des Wienhäuser Osterspiels übernahm [...] Antiphonen und Sequenz notengetreu liturgischen Vorlagen, ohne daran zu ändern. Nur den Kern der Magdalenenszene gestaltete er musikalisch um.» LIPPHARDT 1972, S. 127.

halb dieser zweiten Klammer wird die Passionsgeschichte erzählt mit den genannten Umbesetzungen.

Doch sind die Umbesetzungen nicht nur innerhalb des Erzählverlaufs relevant. Durch visuelle und schriftliche Verweise werden neue Bedeutungszusammenhänge geschaffen, wie es die an der Sichtbarkeit orientierte Konstellation des *Noli me tangere* und des ungläubigen Thomas beispielhaft zeigt. Diese Bedeutungszusammenhänge werden durch ein angedeutetes Korpus von Texten angereichert und ergänzt, auf das durch Inschriften auf Spruchbändern und durch Szenen aus Apokryphen verwiesen wird wie zum Beispiel die Inschrift auf dem Spruchband des Himmlischen Bräutigams (n8), die aus dem Buch Jesus Sirach stammt, oder auch die Höllenfahrtsdarstellung (JIII/1a), die auf das Nikodemus-Evangelium zurückgeht.

Doch während die grosse Rahmung der christlichen Zeitläufte mit den Gottes- und Christusdarstellungen vorwiegend durch das Wort und die Schrift gesteckt wird, fehlen Bücher und Bänder mit Inschriften weitgehend innerhalb der zweiten Rahmung der Stellvertreterinnen auf der gegenüberliegenden westlichen Seite. Die Funktion der Spruchbänder und der Bücher in den Händen Gottes und des Gottessohnes ist eine doppelte. Durch diese wird einerseits das gesamte im Nonnenchor erzählte Geschehen legitimiert, was weiter oben schon erwähnt wurde, indem sie an den äussersten Punkten den linearen Geschichtsverlauf einführen und ihn fassen. Die malerische Ausstattung erweist sich gegenüber den Betrachterinnen als eine vom Schöpfer, von dessen Sohn und der Trinität autorisierte.

In diesem Autorisierungszusammenhang erweist sich das Medaillon mit der Verkündigung an Maria als aussergewöhnlich. Marias Status als auserwählte Jungfrau und zukünftige Muttergottes ist dadurch betont, dass sie in direkter Verbindung mit der Trinität (im Medaillon über ihr dargestellt) stehend gezeigt wird: Die Bewegung der Taube des Heiligen Geistes, die als fortgesetzt von der Trinität aus angesehen werden kann, verdeutlicht dies; das Buch in ihrer Hand ist ein weiteres Indiz dafür, verweist es doch auf ihre Schriftkundigkeit und setzt

sie in eine Reihe mit dem Schöpfer und mit Christus. Fasst man diese Beobachtungen zusammen, lässt das den Schluss zu, Maria werde hier als Stellvertreterin Christi und damit auch Gottes auf Erden dargestellt. Durch diese Stellung und auch durch das Versprechen auf ihrem Spruchband SECUNDUM VERBUM TUUM wird die folgende dargestellte Passionsgeschichte im Deckengewölbe – mit den genannten Abweichungen von den Evangelien notabene – als «gemäss der Schrift» legitimiert. Auch bezogen auf die Äbtissin erhält der Terminus «Stellvertretung» in Anbetracht des Verkündigungs-Medaillons seine Richtigkeit.

Zweitens erachte ich neben der Legitimation wie erwähnt die Initiierung als weitere Funktion der Schrift und des Buches auf den Nonnenhausmalereien. Dadurch, dass noch vor der ersten Genesisdarstellung der Schöpfer mit einem Buch in der einen Hand und einem Schriftzug in der anderen gezeigt wird, der ihn als ALPHA ausweist, wird dem Wort die Funktion der Initiative zuerkannt. Das Wort ist Anfang und Auslöser des weiteren Geschehens.

Auch in der Funktion der Initiative erweist sich die Verkündigungsdarstellung im Deckengewölbe als Schlüsselstelle. Mariä Empfängnis ist durch die Taube dargestellt und durch das Buch in ihrer Hand, das sie auch zur Empfängerin des Wortes Gottes macht. Sie wird damit als des Wortes Gottes mächtig gekennzeichnet und steht so als stellvertretende Initiantin am Anfang der Passionsgeschichte.

Die Stellung, die Maria im Bildprogramm des Nonnenchors zukommt, geht über ihre Sonderstellung in der Soteriologie hinaus, die ihr die Kirchenväter zuerkannten. Sie scheint für ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein der Frauen zu sprechen, die das Kloster stifteten – immerhin konnten die Nonnen und Novizinnen die Bilder und Geschichten jeden Tag mehrmals betrachten, sodass sie sich tief einprägen mussten.

Ein weiterer Aspekt bezieht sich auf das Kloster selbst und dessen Position innerhalb der mittelalterlichen Gesellschaft: Die Konstellation mit den Darstellungen der Erschaffung Evas, Maria Magdalenas, der Verkündigung und der Schutzpatrone des Klosters (S8, n1, JI/1b, s8 und Na) thematisieren die Situa-

tion der Frauen, die Existenz und die Legitimation des Konvents. So gesehen musste die beinahe zärtliche Darstellung der Erschaffung Evas darauf hinweisen, dass allein dieser Akt wohl nicht bedeuten könne, die Frauen fänden vor Gott keine Aufnahme. Dieser Gedanke wird durch die Darstellung der Maria Magdalena fortgesetzt, indem sie die Aufnahme der Sünderin durch Christus zum Inhalt hat. Insofern stehen auch hier die alte und die neue Eva einander gegenüber, wie dies MICHLER schon für die übereinanderstehenden Bilder des Sündenfalls und des Marientodes verstanden hatte.²²⁹ Die Verweisarten zwischen den Marien durch Gewandfarben, Stoffmuster und Spruchbänder verbinden diese in einer Weise, die es erlaubt, in den Marien-, aber auch Evadarstellungen Eckpunkte zu sehen, die gemeinsam den Rahmen bilden für den Status der Äbtissin als Stellvertreterin Marias auf Erden.

Durch die ausführliche Lesart des Bildprogramms nach der wahrscheinlichen oder möglichen Bewegungsrichtung der eintretenden Nonnen und nach der Sichtbarkeit konnten Zusammenhänge entdeckt werden, die die Nonnenchor-Ausmalung als weitaus komplexeres System von Verweisen und Übertragungen zu erkennen geben, als bisher erkannt werden konnte. Diese Verweise und erweiterten Textbezüge sprechen für einen vielschichtigen Bildgebrauch. Die Annahme, dass die Nonnen die Bilderreihen abschritten, womöglich in Form eines Rituals, wurde bereits mehrfach angedeutet; ein solcher Bildgebrauch scheint der Anlage des Bildprogramms immanent.

An dieser Stelle drängt sich deshalb die ursprüngliche Frage nach der Heilsmittlung im Nonnenhaus zu Wienhausen wieder auf. Wie lassen sich diese Beobachtungen einordnen, wenn es um die Frage geht, wie die Heilsgeschichte über das Bild beziehungsweise das Bildprogramm vermittelt wurde? Im Zusammenhang mit den Unterschieden dargestellter Vermittlung über die Bilder männlicher und weiblicher Heiliger im Märtyrerfries wurden zwei verschiedene Arten von Repräsentation festgestellt gegenüber den Betrachterinnen, die zum

²²⁹ MICHLER 1967, S. 53.

einen über das Wort, den *logos*, das andere Mal über den Platz an Christi Seite beziehungsweise an Christi Statt, den *locus*, funktioniert. Bei der Vermittlung des Platzes an der Seite Christi durch die weiblichen Heiligen war mehrmals davon die Rede, die Bildkategorie werde überschritten. Inschriften auf Bildern seien direkt an die damals lebenden Nonnen gerichtet gewesen mit der Aufforderung, etwas zu tun, einem Ritual zu folgen, so die These. Sabine WEHKING weist darauf hin, es sei bemerkenswert, «dass die Inschriften der hier illustrierten biblischen Szenen überwiegend Dialoge zwischen Gott bzw. Christus und den Menschen in wörtlicher Rede aus dem Alten und Neuen Testament aufnehmen und [...] textgetreu wiedergeben». Es handelt sich demnach um eine Besonderheit im Nonnenchor, die abermals auf Interaktion und Rollenspiel innerhalb einer liturgischen Funktion hinweist. Dazu noch einmal WEHKING: «Der weitgehende Verzicht auf kommentierende Beischriften [...] konzentriert die Aufmerksamkeit auf das Geschehen zwischen den dargestellten Personen und auf die von ihnen gesprochenen Bibelworte, so dass sich die Szenen aus sich selbst heraus erklären.»²³⁰ Eine These, die einem Bild performativen Charakter beimisst, referiert auf einen Status des Bildes, den es seit der Reformation kaum mehr gibt. Deshalb muss im Folgenden der mediale Status des Bildes im Mittelalter geklärt werden, der keineswegs statisch war, sondern etlichen Verschiebungen unterworfen war.

Welchen Status das Bild zur Zeit der Entstehung des Nonnenchors gehabt hat, wird sich nicht restlos klären lassen. Jedoch soll anhand der Herleitungen und Erklärungen von philosophischen Theologen und Mystikern gezeigt werden, was das Wesen eines Bildes war oder sein konnte und welche Wichtigkeit dem Bild zukam, um das Heil auf Erden gegenwärtig zu setzen. Des Weiteren soll nachgezeichnet werden, wie eine Übertragung dessen, was im Bild ist, vor sich ging. Zusammen mit den in dieser Arbeit bereits dargelegten Beobachtungen und gewonnenen Erkenntnissen versuche ich, die These eines Bildgebrauchs und einer Bilderwirkung zu jener Zeit, um 1330, zu entwerfen.

²³⁰ WEHKING 2009, S. 66.

4 Wie das Heil in die Welt kommt – schleierhafte Bilder, räumliche Seelen

Die Wirkung eines Bildes im Menschen konnte sich nur in Abhängigkeit eines kulturell-historischen Modells des Bildes entfalten. Das mittelalterliche, theologische Bildkonzept wird im folgenden Kapitel in zwei Teilen dargestellt: Im ersten Teil 4.1 wird dargelegt, was im Bild als gegenwärtig betrachtet wurde, wie die Wesenhaftigkeit begründet wurde, die dem Bild zugesprochen wurde. Dies geschieht anhand der Studien von Thomas LENTES und Klaus KRÜGER, die zu dieser Frage vor allem Quellenmaterial zusammentrugen und analysierten, das aus zwei verschiedenen Phasen des Bilderstreits stammt. Gerade der Bilderstreit, der in der Reformation eskalierte, zwang Befürworter und Gegner des Bilderkults dazu, sich mit Argumenten zu wappnen.

Im zweiten Teil 4.2 wird versucht, die Vorgänge zu schildern, die beim Gläubigen bei der Betrachtung des Bildes in Gang kommen oder idealerweise in Gang kommen sollten. Wiederum Thomas LENTES trug die vor allem für das Spätmittelalter relevanten Materialien zusammen, die darüber Aufschluss geben, wie Theologen und Mystiker die Übertragung des Göttlichen im Bilde auf den Menschen sahen und wie diese Art von Vermittlung sich gestalten sollte, wenn sie gelang.

4.1 *Corpus* und *velamen* – der Leib Christi als Körper und als Schleier

Dass das Bild im Mittelalter einen Status hatte, der weit über die Verweisfunktion eines Zeichens hinausging, wurde bereits mehrfach angedeutet. Das Bildverständnis, die Verehrung, die den Bildern im Mittelalter zuweilen zuteil wurde, und vor allem der Streit darum stehen in engem Bezug zur Frage, ob die liturgischen Gegenstände Brot und Wein während der Eucharistiefeier zeichenhaft verstanden werden sollten oder ob darin Christi Leib und Blut tatsächlich real präsent sei. Ausschlaggebend dafür, dass theologischerseits geklärt werden musste, was genau in Brot und Wein zu sehen sei und was darin gegenwärtig oder nur vermittelt vorhanden sei, war der Satz aus den Einsetzungs-

berichten der Evangelisten, der während der Eucharistie gesprochen wird in Erinnerung an Christi Worte bei seinem letzten Abendmahl mit seinen Jüngern: *Hoc est corpus meum*, also: «Dies ist mein Leib.» Bereits in Kapitel 3 dieser Arbeit wurden die Begriffe «Repräsentation» und «Stellvertretung» geklärt und gegeneinander abgegrenzt mithilfe von Hasso HOFMANNs Studien, die ausgehen von der Frage der körperlichen oder nur vermittelten Anwesenheit Christi während des Abendmahls. Die im Satz *Hoc est corpus meum* proklamierte Anwesenheit Christi wurde damit erklärt, dass es ein *corpus verum* und ein *corpus mysticum Christi* gebe, die zueinander in ein Verhältnis gesetzt würden, woraus sich schliesslich die Begriffe «Repräsentation» und in der Folge auch «Stellvertretung» herleiten liessen.

4.1.1 «Die Heiligen wohnen im Bild» – die Körperlichkeit des Bildes

Bei dieser Unterscheidung ging es darum, eine ikonisch-historische Differenz zwischen historischem und sakramentalem Leib Christi zu sichern. Laut LENTES etablierte sich die Sicht einer Differenz zwischen *corpus mysticum* und *corpus verum* als eine von zwei Lösungen, die sich während der Hauptphasen des sogenannten Abendmahlsstreits idealtypisch gegenüberstanden. Denn was im Abendmahlsstreit gipfelte, war die Uneinigkeit darüber, wie die Frage nach der Realpräsenz Christi während der Eucharistie zu beantworten sei; oder – allgemeiner formuliert laut LENTES – wie die Präsenz des vergangenen Heilsgeschehens in den symbolischen Formen vergegenwärtigt werde. Die Frage, ob «die eucharistischen Gaben identisch [sind] mit dem historischen Leib und Blut Christi», wird bei diesem Lösungsansatz zurückhaltend beantwortet, indem mit dem Begriff *corpus mysticum* zwar auf den Leib Bezug genommen wird, dieser aber abgegrenzt wird vom historisch-fleischlichen Leib Christi.²³¹ Die andere Lösung in diesem Streit dagegen verneint die Differenz zwischen historischem und sakramentalem Leib Christi und bejaht die Frage nach der Identität der eucharistischen Gaben mit dem Leib Christi. Das heisst, die historische Identität wird betont und damit Materialpräsenz vorausgesetzt.

²³¹ LENTES, 2000. S. 21–46.

Der letztgenannte Vorschlag zur Lösung des Abendmahlsstreits stellt sich sozusagen als eine Zeiterscheinung dar, denn die fast radikale Art der Vorstellung real existierender Heiliger im Bild ist nur zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert belegt. Theologen und Philosophen in früherer und auch späterer Zeit versuchten vielmehr das Bild als Zeichen zu beschreiben und suchten nach der Funktionsweise von dessen Übermittlungs- beziehungsweise Übertragungseigenschaft. Der Glaube an die Präsenz des Heiligen im Bild wurde folglich von den Reformtheologen vollständig (um nicht zu sagen radikal) verworfen, und dem abendländischen Bilderverständnis ist eine solche Vorstellung spätestens seit der Aufklärung gänzlich fremd. Gerade diese Vorstellung der Materialidentität jedoch war laut LENTES ganz entscheidend für den Bilderkult des Mittelalters. Deshalb soll sie hier noch einmal genauer dargelegt werden.²³²

Die symbolischen Formen für Fleisch und Blut, mit denen der heilsbringende Kreuzestod gefeiert und vergegenwärtigt wurde, dessen Wirksamkeit damit auch jedes Mal neu in Kraft trat, sollten nicht nur als Zeichen verstanden werden – in ihnen sollte die reale Gegenwart Christi gesehen werden. Dieses Verständnis einer Identität des Materials mit dem Erinnerten entfaltete seine Wirkung nicht nur während der Eucharistie, sondern es galt auch in Bezug auf Bilder, Reliquien, Kruzifixe: «Die Heiligen und ihre Kraft wohnten im Bild; und wie Wein und Brot in der Messe setzten die Bilder das Heil und die Heiligen materialiter gegenwärtig.»²³³ Devotionale Gegenstände waren damit nicht mehr nur Zeichen, mit denen das abwesende Heil und die Heiligen ins Gedächtnis gerufen werden sollten; die Gegenstände selbst enthielten das Gedächtnis. «Repräsentiertes Heil und repräsentierende Gegenstände traten entsprechend in eine Identität der Präsenz. Aus dieser Identitätsthese heraus speiste sich der gesamte Bildkult des Mittelalters.»²³⁴ Noch der zweite Abendmahlsstreit im 11. Jahrhundert endete damit, dass auf der römischen Synode 1059 schriftlich festgelegt wurde, dass zwar die ikonische Differenz in Bezug auf die äussere

²³² LENTES 2000, S. 23.

²³³ LENTES 2000, S. 23.

²³⁴ LENTES 2000, S. 23.

Form des Brotes und des Weins erhalten bleibe, dass aber deren *Wesen* durch die Konsekration verwandelt würde und damit eine Materialidentität von Urbild und Abbild gegeben sei. Der Ausdruck Identität bedeutet «gleich» und bezieht sich nicht auf das äusserlich Wahrnehmbare, sondern auf die ontologische Form von Urbild und Abbild; ein Verhältnis, das sich über Ähnlichkeit erschliesse, existiert damit erst gar nicht. Der Zeichencharakter nicht nur des Brots und des Weins, sondern auch anderer liturgischer Gegenstände sowie der Bilder und Reliquien wurde damit abgelehnt. Die Dinge verweisen nicht auf etwas oder bezeichnen etwas, sondern in ihnen ist etwas – das Göttliche – anwesend.

Klaus KRÜGER sieht das mittelalterliche Verständnis der Realpräsenz des Heiligen im Bild moderater. Er schreibt nicht von Identität, sondern von einer «Nichtunterscheidung» von Abbild und Urbild, die die unermessliche Kluft zwischen Irdischem und Göttlichem, zwischen Welt und Transzendenz, zu schliessen scheine.²³⁵ Die Wortwahl «Nichtunterscheidung» suggeriert, dass KRÜGER nicht von einem absoluten, ontologischen Identitätsverständnis ausgeht, sondern lediglich eine damals noch fehlende Differenzierungsleistung vermutet. Demnach wären auch damals Urbild und Abbild nicht als wirklich identisch und demselben System zugehörig verstanden worden, sondern es wurde schlicht keine Unterscheidung vorgenommen. Ähnlich formuliert dies Christian KIENING: Im materiellen Objekt sei zwar dessen Bedeutung selbst schon da, trotzdem seien aber «die mittelalterlichen Kulturen [...] nicht Kulturen reiner Präsenz». In Bezug auf mittelalterliche Texte, die sich als Mischform zwischen schriftlicher Entstehung und performativem Gebrauch bewegen, meint KIENING zwar, diese sei nicht auf eine Unentschiedenheit zwischen im Wesentlichen ausdifferenzierten Sinnsystemen zurückzuführen. «Vielmehr zeugen die mittelalterlichen Texte von der (zumindest teilweisen) Ungeschiedenheit sich erst ausdifferenzierender Praktiken.»²³⁶ Auch im Bild findet sich die Mischform, weil

²³⁵ KRÜGER 2001.

²³⁶ KIENING, 2003, S. 13.

es etwas zeigen soll, indem es dieses verbirgt. So steht seine Produktion und die Darstellung zuerst im Vordergrund, im Bildgebrauch löst sich seine Materialität auf, damit das Göttliche dahinter sichtbar wird. Insofern könnte auch KRÜGERS Wortgebrauch der «Nichtunterscheidung» so zu verstehen sein, dass man nicht davon ausgehen dürfe, die Sinnsysteme seien noch nicht ausdifferenziert gewesen. Jedoch waren die Praktiken vor dem Bild, im Bild und durch das Bild noch ungeschieden und differenzierten sich erst aus.

In der Schwierigkeit, aus heutiger aufgeklärter Sicht zu beschreiben, wie Materialidentität zwischen Urbild und Abbild im Mittelalter aufgefasst werden konnte, wird auch die Entfernung zu einem solchen Verständnis deutlich. Doch ist es wichtig, sich mit dieser Bildauffassung und den Kontroversen darum herum auseinanderzusetzen, um sich den Wirkungs- und Übertragungsformen zu nähern, die von einem Bildprogramm wie demjenigen im Nonnenchor Wienhausen ausgingen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich erklären, weshalb der Nonnenchor so reichhaltig ausgemalt wurde mit einem Bildprogramm, das in seiner Mehrschichtigkeit eine Fülle von Verweisen enthält. Zeitlich gesehen dürfte für den Entwurf der Bildwirkung und Bildandacht im Nonnenchor Wienhausen das Bild nicht mehr in einem identischen beziehungsweise nicht unterschiedenen Sinn mit dem Urbild verstanden worden sein. Dennoch muss man annehmen, sogar davon ausgehen, dass auch in der Zeit um 1300 im Bild ein substanzieller Anteil am Abgebildeten erkannt wurde, sodass auch hier die Vermittlungsleistung des Bildes zentral war sowohl für die Gläubigen als auch für die Theologen. LENTES fasst die Medialität des Bildes sowohl in der *Identitätsvorstellung* von Abbild und Urbild als auch im *substanziellen Anteil* des göttlichen/heiligen Urbildes im Abbild zusammen im «ontologischen Zeichenbegriff» (in Abgrenzung zum semiotischen Zeichenbegriff, der sich in der Reformation etablierte und jegliche Seinseinheit zwischen Bild und Abbild in Abrede stellt).²³⁷ Für den Nonnenchor gehe ich aufgrund seiner Entstehungszeit um 1335 von einem Bil-

²³⁷ LENTES 2000, S. 27.

derverständnis aus, das einen substanziellen Anteil des Urbildes im Abbild erkennt und damit näher an jenem Lösungsvorschlag im Abendmahlsstreit liegt, der durch die Einführung der historisch-ikonischen Differenz zwischen dem *corpus mysticum* und dem *corpus verum Christi* generiert wurde.

4.1.2 Die Schleierhaftigkeit des Bildes

Klaus KRÜGER zeichnete das Verständnis für eine Präsenz der Heiligen durch das Bild nicht anhand des Begriffs *corpus*, sondern anhand des Begriffs «Schleier» oder *velamen* nach. KRÜGER leitet die Auffassung des Bildes als ein Schleier aus «vielen Zeugnissen» (u. a. Bonaventura im 13. Jahrhundert) her und umschreibt das Bild als ein «materiell geformter Vorschein für eine inkommensurable Wahrheit».²³⁸ Die göttliche Herrlichkeit als absolute und einzige Wahrheit kann mit menschlichen Augen nicht geschaut und mit menschlichem Verstand nicht gemessen werden, da ihresgleichen nicht existiert. (Wohl aber konnte man sich das Wesen Christi zuführen, das man in den eucharistischen Gaben vorhanden glaubte.) KRÜGER sieht den Ursprung für ein Verständnis des Bildes als ein materieller Vorschein im religiösen Grundparadox, das in der Verhältnisbestimmung zwischen Gott und dem Menschen liegt. Das Alte und das Neue Testament enthalten Aussagen über die Ähnlichkeit des Menschen mit Gott und dass Gott den Menschen nach seinem Bild geschaffen habe. Da das Göttliche aber als Numinoses verstanden werden muss, dessen Herrlichkeit und Übermacht sich der menschlichen Vorstellungskraft entzieht und die menschliche Erfahrungskraft übersteigt, ist es nicht möglich, es zu schauen oder darzustellen. Das heisst, Gott ist dem Menschen ebenso fremd, wie der Mensch Gott ähnlich ist. Die paradoxe Verhältnisbestimmung des Menschen zu Gott und Gottes zum Menschen ist «weder allein über die Kategorie der Negativität, des Andersseins, noch allein über diejenige der Identifikation, des Ähnlichseins, zu leisten [...], sondern nur über beider Ineins in einer unauflöslichen Dialektik».²³⁹ Gerade die Unfassbarkeit des Numinosen stellt die Religion vor

²³⁸ KRÜGER 2001, S. 14.

²³⁹ KRÜGER 2001, S. 14.

eine schier unlösbare Frage: Wie nämlich Heil in der Welt präsent werden kann. Hier erbringt das Bild als schleierhafter Vorschein seine Vermittlungsleistung: Das Unnennbare, die göttliche Herrlichkeit, kann nicht anders als verhüllt zu den Menschen gelangen.

«Die Rede vom Schleier und von der verhüllten Wahrheit fusst symboltheoretisch auf einem Repräsentationsmodell, das auf der einen Seite das Unnennbare (*ineffabile*) der göttlichen Herrlichkeit und Uneinholbarkeit für die menschliche Erfahrungskraft bestimmt, um doch zugleich auf der anderen Seite die Möglichkeit ihrer Offenbarung gerade in und durch die Verhüllung zu implizieren.»²⁴⁰

Im Bild als gestalteter und endlicher Form wird Gott als das Unbildliche, Ungeformte gedeutet, wodurch sich den Gläubigen das Heilswirken offenbart.

Auch Christi Körper wurde als *velamen*, als Schleier, gedeutet, der die «göttliche Natur [Christi] verdeckt unter der Hülle seiner menschlichen Erscheinung».²⁴¹ KRÜGER nennt Paulus' Brief an die Hebräer als Quelle für diese Metapher, die auch in der späteren Exegese immer wieder verwendet worden sei. Die entsprechende Stelle lautet: «Habentes itaque, fratres, fiduciam in introitum Sanctorum in sanguine Iesu, quam initiavit nobis viam novam et viventem per velamen, id est carnem suam» (Hebr 10,19–20: Da wir nun, ihr Brüder, durch das Blut Jesu zuversichtliche Hoffnung auf den Eingang in das Heiligtum haben – den er uns eingeweiht hat als einen neuen und lebendigen Weg durch den Vorhang, das heisst: durch sein Fleisch). Durch die Inkarnation Gottes in Christus wird das Numinose präsent auf Erden, gleichzeitig markiert der Leib Christi die Absenz dessen, was er verhüllt. Den Christen eröffnet sich durch den Schleier – den Körper, das Bild – die Möglichkeit einer transzendenten Erfahrung, der Schleier ist «Medium und Grenze der Erkenntnis» zugleich²⁴². Wobei sich diese Möglichkeit nicht zuletzt dadurch ergibt, dass dem Körper/Bild das Göttliche substantiell immanent ist. Allein die Begriffe *velamen* und *corpus* für den Leib Christi machen das Oszillieren zwischen den Kategorien Transzendenz und Immanenz und zwischen Absenz und Präsenz deutlich: Während

²⁴⁰ KRÜGER 2001, S. 16.

²⁴¹ KRÜGER 2001, S. 16.

²⁴² WOLF 2002, S. XI.

«Schleier» die Vorstellung unweigerlich auf das dahinter Verborgene lenkt und die Aufmerksamkeit das hauchdünne Material transzendiert, zieht «Körper» das Interesse auf das Fleischliche, Materielle an sich, dem das Wesen innewohnt; während «Schleier» die geistige Wahrnehmung durch Erahnen von etwas Abwesendem aktiviert, suggeriert «Körper» die Möglichkeit einer haptischen Wahrnehmung von etwas Anwesendem.

Zusammenfassend gesagt, gehen LENTES und KRÜGER (auch HOFMANN) davon aus, dass im mittelalterlichen Verständnis das Bild ein anderes Wesen hatte als ein rein zeichenhaftes, der Zeichencharakter des Bildes bisweilen sogar geleugnet wurde. Auch darin, dass dieses ontologische Zeichenverständnis des Bildes auf die theologische Wesensklärung der eucharistischen Gegenstände Brot und Wein für Fleisch und Blut Christi zurückgeht, besteht Einigkeit. Die in den Evangelien überlieferte Aussage Christi während seines letzten Abendmahls mit den Jüngern wiederum («hoc est corpus meum») gab den Anlass, das Wesen von Brot und Wein theologisch zu klären. Wie jedoch Christus und die Heiligen im Bild als anwesend verstanden wurden, darüber haben LENTES und KRÜGER verschiedene Auslegungsvarianten. Während LENTES besonders im Abendmahlsstreit die Körperlichkeit von Brot und Wein und damit auch der Bilder und Reliquien betont sieht, hebt KRÜGER eher die Schleierhaftigkeit der Devotionalien hervor. Selbst die Lösung der Unterscheidung zwischen *corpus verum* und *corpus mysticum* im Abendmahlsstreit ist in der Begrifflichkeit noch ganz auf die Körperlichkeit ausgerichtet. Eine Eigenschaft des Schleiers aber ist es, dass er die Aufmerksamkeit von sich weg auf das Verborgene zu lenken vermag, das die Betrachtenden mit Sinnen und Geist zu umfassen suchen. Die Verlagerung der Aufmerksamkeit macht den Schleier mitunter vergessen, weshalb KRÜGER von der Tendenz zur Nichtunterscheidung schreibt, wenn zuweilen auch im Spätmittelalter noch das Bild an sich als die oder der Heilige selbst verehrt wurde. Die Durchlässigkeit des Schleiers in seiner Verschränkung zwischen Enthüllen und Verbergen fasst Gerhard WOLF zwischen Grenzwerten der «völligen Transparenz» und dem «völligen Ver-

dichten»²⁴³. Für WOLF ist zudem ein weiterer Aspekt wichtig, der die Eigenschaft des Schleiers betrifft: Ausgehend von der *vera icon*, dem Schweisstuch der Veronika, das das Antlitz Christi als Original aller ähnlichen Abbilder trägt, benennt er den Schleier oder das Tuch selbst der «Ort der Erscheinung bzw. Projektion des Antlitzes Christi als Spur des inkarnierten Gottes».²⁴⁴

Trotz diesem Unterschied heben sowohl LENTES als auch KRÜGER die mediale Wirkung als zentrale Funktion des Bildes hervor. Durch die Bilder wird das Göttliche sichtbar und setzt das Jenseits im Diesseits gegenwärtig. Durch die ontologische Bestimmung des Bildes, dem die Heiligen innewohnen, ist es als Übermittler des Heils für die Bildung des Glaubens und des Gedächtnisses von grösster Bedeutung. Im Folgenden werden Thesen zu Übertragungsvorgängen von äusseren zu inneren Bildern genauer ausgeführt und damit auch, wie das Heilsgedächtnis in den Gegenständen auf die *memoria* der Gläubigen übertragen wurde.

4.2 Gute und böse Bilder – das Gedächtnis als innerer Bildraum und der Weg zum bildlosen Gedenken

Die obigen Ausführungen machen in jedem Fall deutlich, dass der mediale Charakter der Bilder im Mittelalter zentral war, um im Glaubensgedächtnis die Kraft der Heilsgeschichte gegenwärtig zu setzen. Bisher versuchte ich zu reissen, wie das Bild und andere devotionale Gegenstände aufgefasst wurden anhand der kontroversen Diskussionen, die es um die göttliche Präsenz oder Absenz darin gab. Dabei wurde die Vermittlungsebene des Bildes besprochen

²⁴³ WOLF 2002, S. XI.

²⁴⁴ WOLF stellt die grundsätzliche Frage nach dem «Ort des Schleiers» in seiner Auseinandersetzung mit dem Status des Bildes, wobei er sich an den Leitmetaphern des europäischen Bilddiskurses «Schleier» und «Spiegel», deren Differenz und unterschiedlichen Konzepten orientiert. Er fächert dabei die verschiedenen möglichen Funktionen des Schleiers auf: «Ist er eine intermediäre Schicht, die ein Dahinter verbirgt, welches als Leib oder Gesicht zu imaginieren ist (das ist die weitestverbreitete Verwendung des Schleiers) [...], verwandt und manchmal kaum unterscheidbar von Gewand oder Vorhang (einen Innenraum konstituierend, Gesicht, Leib oder Geschlecht inszenierend, den Zugang zum Allerheiligsten verbergend oder gewährend). Wie bildet sich dieses Dahinter darauf ab (in Transparenz, Trübung oder Verhüllung) [...]?» WOLF 2002, S. XI. Allerdings betrifft dieser Diskurs spezifisch das Christusbild an sich, von wo aus WOLF die Bildkonzepte entwickelt.

und das zu Vermittelnde dahinter, noch nicht aber die andere Seite, an die sich die Vermittlung richtet, nämlich die Seite der Betrachtenden und Gläubigen. Um den Prozess der Bilderaufnahme und Bilderverarbeitung im Inneren des Menschen geht es in dem nun folgenden Unterkapitel. Mystiker und philosophische Theologen wie Meister Eckhart, Heinrich Seuse, Bonaventura oder Thomas von Aquin beispielsweise versuchten diesen Prozess zu beschreiben und zu ordnen. Die Gläubigen sollten beim Anblick der Bilder deren Wirkung nicht unbedarft unterworfen sein, Betrachtung und Übertragung auf die Seele mussten gelenkt werden. Wie diese Übertragung vor sich ging, vor sich zu gehen hatte, und was sie bewirkte, wenn sie «richtig» geschah, darüber entwickelten sich Theorien und Anweisungen.

Im Folgenden beziehe ich mich vor allem auf bereits besprochene Texte vorwiegend von Thomas LENTES und Klaus KRÜGER. LENTES trug Schriften und Aussagen der mittelalterlichen Theologen und Mystiker zusammen und versuchte damit einen Entwurf über die Vorstellung der Bilderübertragung ins Innere des Menschen und die Wirkung der so erzeugten inneren Bilder hinzulegen. KRÜGER stellte die bereits besprochene Schleiermetaphorik ins Zentrum seiner Ausführungen. Zwar erwähnt auch er, dass das materielle Bild in der mittelalterlichen Vorstellung den Anstoss gab für ein inneres Bild, doch geht er auf diesen Vorgang nicht weiter ein. Dennoch bleibt am Schluss des Zyklus einer mystischen Bildbetrachtung, die vom äusseren Bild zum inneren Bild führt, die Auflösung der Bilder beziehungsweise die Entfernung des Schleiers. An dieser Stelle, in Kapitel 4. 2. 3. komme ich deshalb noch einmal auf KRÜGER zurück.

4.2.1 Die Augen des Leibes und die Augen der Seele

Die Metapher *velamen* für den Leib Christi enthält die Vorstellung der Transparenz; hinter dem Schleier soll das Göttliche erkennbar sein. Schaut man Christi Körper lange genug an, offenbart sich die Heilskraft dahinter und wirkt kathartisch auf die Gläubigen. Besonders in der Betrachtung der Wundmale,

die als Öffnungen verstanden werden, vermutete man eine reinigende Wirkung. Gereinigt werden sollte das Bild auf dem Grund der Seele des Menschen. Damit ist die *imago Dei* gemeint, die von dessen Gottesebenenbildlichkeit zeugt und von allen Bildern freigelegt werden muss. «Das innere Auge des Menschen sowie seine *imago Dei* sind beschmutzt und mit Bildern der Welt befleckt. In der Betrachtung der Wunden Christi werden sie gereinigt und erneuert, wobei das geschaut Bild selbst wirksam wird. Christus, selbst das Bild Gottes, wird nun für den Menschen auch *bildaere*, Bildner der Tugend.»²⁴⁵

Ihre Wirksamkeit wiederum entfalten die von den körperlichen Augen – den Fenstern der Seele – aufgenommenen Bilder, sobald der Betrachter sie vor das innere Auge seiner Seele führt. Diese Bilder sind es, die die *memoria* prägen. Ob der Mensch nun gute oder schlechte äussere Bilder betrachtet, ist deshalb entscheidend für seinen inneren Zustand.

LENTES (2000) sieht in der so verorteten *memoria* auch eine Verortung des Gottesgedächtnisses in Bildern und Zeichen: Gottes und der Heiligen konnte durch Dinge gedacht werden, Heil vermittelte sich über die «Sachen», da es in ihnen präsent war. Weil die *memoria* damit in erster Linie über die Betrachtung von Gegenständen gebildet wurde, spricht LENTES in diesem Zusammenhang vom «Sachgedächtnis».²⁴⁶

Eine Beeinträchtigung der Augen trübt den Blick, was sowohl für die äusseren, leiblichen Augen gilt als auch für die inneren, seelischen Augen. So versperrt ein Sandkorn im körperlichen Auge den Blick, wie die Sorge um irdische Angelegenheiten das Auge des Verstandes verwirrt; so verhindert auch die Finsternis den freien körperlichen Blick, wie die Sünde die Seele versperrt, weil die Sünde in der Seele ist und sie verfinstert. «Das innere Auge und die Seh-

²⁴⁵ LENTES, Thomas: Inneres Auge, äusserer Blick und heilige Schau. In: Schreiner, Klaus (Hg.): Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen. München 2002. S. 187f.

²⁴⁶ Dieser Bildkult hatte jedoch auch scharfe Kritiker, die Kontroverse um die Präsenz der Heiligen in den Bildern erreichte in der Reformation ihren Höhepunkt. Erst die Reformation setzte die Ansicht durch, dass den Bildern keine Präsenz des Heiligen zuerkannt werden könne und damit auch keine Funktion, die Heiliges vermittelte. In der Folge verlagerte sich auch das Gottesgedächtnis von den Gegenständen in das Innere der Menschen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet LENTES auch den Abendmahls- und Bilderstreit: Er erachtet ihn vor allem als einen Streit um die Verortung der *memoria*. LENTES 2000.

schärfe des Geistes müssen folglich beständig gereinigt und gestärkt werden.»²⁴⁷

Die Reinigung und Schärfung des Verstandes wiederum erreicht der Betrachter nur, indem er sich sammelt vor einem Bild oder in einem Gebet. Ist der Mensch während der Bildandacht oder im Gebet zerstreut, finden schlechte Bilder Eingang in das Innere seiner Seele wie zum Beispiel Bilder von Reichtum und leiblichen Genüssen, die weltlicher Zerstreuung entstammen. Dadurch eröffnen die Betenden dem Teufel die Möglichkeit, ihnen schlechte Bilder einzugeben. Dies ist umso verheerender, als auch die so aufgenommenen schlechten Bilder ihre Wirkung im Inneren des Menschen entfalten, wo sie von den Augen der Seele betrachtet werden. Wer beständig auf schlechte Bilder der Sünde starrt, kommt nicht von ihnen los.

Es bestand auch die Vorstellung, die Menschen verfügten über bestimmte Sinne, die für die Aufnahme der Bilder verantwortlich sind: Es sind dies Sinne für die Verarbeitung der Bilder, für das Abwägen der Nützlichkeit der Bilder und für das Einführen in die *memoria*, die wiederum selbst als Sinn gilt. Thomas von Aquin (1225–1274) und Johannes Nider (1380–1438) beschrieben die einzelnen inneren Sinne des Menschen (der Aquinate vier, Nider fünf), die über die Aufnahme der Bilder entscheiden, die abwägen, welche Bilder gut, welche schlecht sind, und die über den rechten Umgang mit ihnen gebieten.²⁴⁸ Diese inneren Sinne disponieren den Menschen. Verpasst er es, seine Sinne zu schärfen, oder verliert er die Kontrolle über sie, setzt er sein Heil aufs Spiel.

4.2.2 Das Gedächtnis als Bildraum und der Austausch von Bildern

So wichtig die äusseren Bilder sind, die betrachtet werden, so entfalten sie ihre vollständige Wirkung wie gesagt erst im Innern des Menschen.

«Das Gedächtnis des Menschen wird als innerer Bildraum verstanden, der mit den Bildern des historischen Geschehens der Heilsgeschichte angefüllt werden soll. Die Bilder repräsentierten das Gedächtnis des Heils, und das

²⁴⁷ LENTES 2002, S. 182.

²⁴⁸ Siehe dazu ausführlicher LENTES 2002, S. 182–184.

Gedächtnis des Menschen war seinerseits Bildraum, in dem die Bilder des Heils ihre Wirkung entfalten sollten.»²⁴⁹

Die betrachteten Bilder sollen sich den in Gebet und Andacht übenden Gläubigen derart einprägen, dass sie sie jederzeit vor die Augen ihrer Seele führen können; die Bilder im Innern des Menschen sollen die beständige Reinigung und Reinheit der Seele gewährleisten. Sie entscheiden über den Zustand des Menschen, weil sie dem Menschen Modell stehen für das eigene Selbst: Er soll sich selbst nach diesen Bildern formen, indem er sich und sein Leben nach denjenigen Tugenden richtet und gestaltet, die die geschauten Bilder ihm vorstellen. So soll auch Bernhard von Clairvaux geäußert haben, dass wer auf Christus schaue, dessen Bild in sich aufnehme und letztlich selbst in dessen Bild umgewandelt werde.²⁵⁰ Der Prozess des Bilderaustauschs im Inneren, der von der äusseren Bildbetrachtung ausgelöst wird, führt schliesslich wieder nach aussen, indem der so gebildete Mensch nun selbst zu einem guten Bild für andere wird. In Heinrich Seuses Schriften wird die Verinnerlichung der Bilder, wenn sie gelingt, am Körper selbst sichtbar als Bildakt. Die Darstellungen werden nicht nur in den inneren Gedächtnisraum eingeprägt, sie überformen auch den Leib und machen ihn Christus gleich.²⁵¹ Das Öffnen und Betreten des inneren Schauraums führt demnach als Zeichen wieder daraus heraus.

4.2.3 Bilderaustreibung

Bilder und Bildlichkeit wurden nicht nur als Zugang zu Gott, sondern auch als Schranken und Trennungsmittel zwischen Himmel und Erde, zwischen Diesseits und Jenseits verstanden. Bereits vor der Reformation bestand eine paradoxe Auffassung des Bildes als etwas Nichtiges, weil es nur Hülle des Eigentlichen, des Göttlichen sei, das aber seine Wertigkeit daraus bezog, dass es das Unschaubare sichtbar machen konnte. Mystiker wie Meister Eckhart (1260 bis 1328) und Heinrich Seuse (ca. 1295 bis 1366) beriefen sich deswegen darauf,

²⁴⁹ LENTES 2002, S. 180.

²⁵⁰ LENTES 2000, S. 182.

²⁵¹ LENTES 2004, S. 31f.

die bildlose Andacht sei die reinste aller Andachten, da sie ohne alle Mittel auskomme. Das Mittlertum des Bildes beschrieb Meister Eckhart als ein Hindernis, das es zu überwinden gelte, um Gott zu suchen und zu finden. Heinrich Seuse erachtete zwar die Bilder als notwendig, doch auch für ihn war das oberste Ziel der Andacht, jegliche Bilder zu überwinden, die Seele von allem Bildhaften zu entleeren und die *imago Dei* blosszulegen. Erst der leere Mensch entsprach der bildlosen Gottheit und konnte damit selbst zum Bild für andere werden. Der Prozess bis dahin allerdings war für Seuse nicht ohne Bilder und erzählerische Bildlichkeit zu vollziehen, Bildlosigkeit konnte nur durch die Bilder hindurch erreicht werden.

«[Seuse bringt] die Paradoxie menschlicher Transzendenzenerfahrung auf den Punkt, wenn er die Frage aufwirft, wie das Unbegreifliche zu begreifen, Unsägliches zu sagen, Unsichtbares zu vergegenwärtigen sei, ohne sich dabei einer bildhaften Sprache und einer bildlichen Anschauung zu bedienen: *«Wie kann man bildlos gebildet unde wiselos bewisen, daz úber alle sinne und úber menschlich vernunft ist?»*»²⁵²

Das Zwingende an der Bildlichkeit ist laut LENTES der theologischen Anthropologie geschuldet, die den Menschen bereits in seinem Ursprung als ein bildhaftes Wesen entwirft, weil er Abbild Gottes, *imago Dei*, ist. Damit erscheint ein Modell, das die Seele wie den inneren Menschen als Ganzes sowie seine Leiblichkeit als eine einzige Bildwelt begreift.²⁵³ Nur indem der Mensch sein abbildhaftes Wesen erkennt, kann er es auch überwinden. Diese Erkenntnis kommt am besten in Heinrich Seuses vielzitiertem Satz zum Ausdruck: «Ein gelassener mensch muoss entbildet werden von der creatur, gebildet werden mit Cristo, und úverbildet in der gotheit.»²⁵⁴ Damit ist gesagt, dass der Mensch sich nur von den Bildern lösen kann durch die Bilder (*entbildet*), als Tabula rasa sozusagen erst ist er in der Lage, das Bild Christi in das Innere seiner Seele aufzunehmen und sich nach ihm zu bilden. «Die mit Christus úverbildete Seele

²⁵² KRÜGER 2001, S. 16.

²⁵³ LENTES 2004, S. 59.

²⁵⁴ LENTES 2004, S. 50. Aus Heinrich Seuses *Vita*, c. 49.

verliert ihre kreatürliche Identität und wird nun zum reinen Geist, der schlussendlich dem Gottessohn selbst entspricht.»²⁵⁵

Zusammenfassend gesagt wurde in Kapitel 4.1 festgestellt, dass die Begriffe «Körper» und «Schleier» (*corpus* und *velamen*) für den Leib Christi entwickelt wurden, um den Status des Bildes zu klären. *Corpus* und *velamen* bezeichnen im Grunde zwei Arten, wie die Präsenz des Göttlichen in der Materie zu definieren ist. In Kapitel 4.2 wurde diese Unterscheidung insofern weiterentwickelt, als die Paradoxie, die den Begriffen *corpus* und *velamen* immanent ist, sich analog da wiederfindet, wo der Vorgang der Übertragung und Wirkung der Bilderbotschaft auf die Gläubigen erklärt wird. So werden die eucharistischen Gaben durch den Begriff *corpus* gefasst; durch sie soll bei der Eucharistie-Feier ihr ontologischer Teil einverleibt werden, der sich formend auf die Seele der Gläubigen auswirkt. In gleicher Weise soll auch die Betrachtung der Bilder schliesslich zu einem Einverleiben des Gesehenen führen. Das materielle Objekt wird so aufgelöst, findet aber in der Begrifflichkeit wieder einen materiellen Widerchein, indem die Seele zum Bildraum wird. Das Fassbare, in diesem Sinn das Körperliche des Bildes, wird aufgelöst durch die Einverleibung, womit wiederum etwas Unbegreifliches, die Seele nämlich, Gestalt bekommt.

Umgekehrt gestaltet sich die Paradoxie mit der Bezeichnung *velamen*. Das materielle Objekt bleibt etwas Äusserliches, jedoch verliert es im Begriff Schleier seine konkrete Gestalt und löst sich materiell auf. In Bezug auf die Materialität des Bildes als Schleier heisst das, sie muss überwunden, durchdrungen werden, um zur reinsten aller Andacht zu gelangen.

Während das Bild als *corpus* einen Prozess im Inneren auslöst, gestaltet sich der Prozess der Überwindung des Bildes als *velamen* aussen. Diese unauflöslige Paradoxie von aussen und innen, von Materiellem und Unbegreiflichem sowie von Nichtigkeit und Wertigkeit scheint mir auch das von KRÜGER formulierte paradoxe Verhältnis des Menschen zu Gott und dasjenige Gottes zum Menschen widerzuspiegeln. Dieses Verhältnis kann weder allein über das An-

²⁵⁵ LENTES 2004, S. 63.

derssein noch über das Ähnlichsein geleistet werden, sondern nur über beider Ineins (siehe Seite 72).

5 Das Himmlische Jerusalem im Nonnenchor

Nach den Ausführungen über den ontologischen Bestandteil im Bild und daraus abgeleitet über die Bilderwirkung und die Bilderübertragung auf die Gläubigen soll nun versucht werden, konkret die Bilder beziehungsweise das Bildprogramm im Nonnenchor in diese Richtung erweitert zu lesen und – in Bezug auf die Wirkung – quasi zu übersetzen.

Bei der ausführlichen empirischen Untersuchung und den Beschreibungen in Kapitel 3 wurde bisher das Augenmerk auf einzelne Darstellungen gelegt und daraus Zusammenhänge innerhalb des Bildprogramms erschlossen. Auch die besprochenen Studien von LENTES, KRÜGER und WOLF gehen vor allem auf die Betrachtung und die Wirkung eines Einzelbildes ein. Das Bildprogramm im Nonnenchor umfasst aber den ganzen Raum. Wären beispielsweise leere, weisse Zwischenräume gelassen worden zwischen einzelnen Szenen und Medaillons, hätte das signalisieren können, dass die einzelnen Bilder auch allein für sich stehen können. Anders gesagt hätte es durchaus Möglichkeiten gegeben, auch in diesem Bildprogramm visuell mehr Gewicht auf einzelne Darstellungen zu legen. Dadurch aber, dass die Einzelbilder in mehrfacher Hinsicht eingebunden sind, können sie nur bedingt aus dem Ganzen gelöst gedacht werden. Bei den Beobachtungen an den Nonnenchormalereien wurden bisher die Ordnungen in der Struktur (durch die Aneinanderreihung einzelner Darstellungen in den Friesen und die Ordnung der einzelnen Reihen) und die inhaltlichen Verknüpfungen (durch verschiedene Verweise zwischen Figuren und Szenen) angeschaut und analysiert.

Im Folgenden möchte ich vorerst wiederum beschreibend betrachten, wie die Malerei, vor allem die Ornamentik, die einzelnen Szenen und Bilder zu einem Ganzen verflacht. Die verbindende Funktion der Ornamentik wurde bereits beschrieben, flächenmässig nimmt sie mehr Platz ein als die figürlichen Darstellungen, und: Sie bestimmt und bezeichnet den Raum als Jerusalem, auch

wenn damit nicht auf ein historisches Vorbild zurückgegriffen wurde und damit weder ein Tempel noch ein Dom der Pilgerfahrtsstätte Jerusalem erkennbar wäre.²⁵⁶ Die Darstellungen sollten vielmehr dazu dienen, die Heilige Stadt zu vergegenwärtigen und sich auf eine innere Pilgerreise dorthin zu begeben.²⁵⁷ So hat auch dieser *Raumkörper* wiederum eine historische und eine mystische Komponente, die sich im irdischen und im Himmlischen Jerusalem wieder spiegeln. In Kapitel 5.2 gehe ich diesen beiden Aspekten nach und versuche die Ähnlichkeit zur Denkstruktur aufzuzeigen, wie sie bereits in der Unterscheidung zwischen *corpus verum* und *corpus mysticum Christi* begegnete, indem auch in Bezug auf den Raum vom *Jerusalem verum* und vom *Jerusalem mysticum* die Rede sein soll.

Jerusalem existiert aber im Nonnenchor nicht nur raumkörperlich, sondern es ist im gesamten Deckengewölbe des Ostjochs auch figurativ dargestellt. Die zweidimensionale Bildhaftigkeit dieser Darstellung hat wiederum Verweischarakter, sodass in Kapitel 5.3 ihre Wirkung wiederum mit der bereits bekannten Metapher *velamen* betrachtet wird. Womit wir es schliesslich auch hier – wie schon bei der Theorie zum Status des Bildes in Kapitel 4 – mit dem Verhältnis zwischen *corpus* und *velamen* zu tun haben, was die beiden Darstellungsweisen als auch -auffassungen betrifft.

An dem Punkt im Raum unter der konzentrischen Darstellung Jerusalems im Ostjoch war früher die Skulptur des auferstehenden Christus (Abb. 3) platziert. In dieser Plastik, die den Herrscher beider Jerusalem darstellt, sind Körperlichkeit und Geistleiblichkeit, menschliche Gestalt und göttliches Wesen zusammengeführt. Kapitel 5.4 ist dieser Besonderheit gewidmet, wobei die lebhaft geführten kunstthechnologischen und -geschichtlichen Kontroversen um

²⁵⁶ Vgl. hierzu KRINSKY 1970: «We find no interest in the archeological reconstruction of the Hebrew Temples until later in the sixteenth century [...]. Medieval artists were generally independent of literary descriptions – Biblical, traveller's reports, or even maps – but adhered closely to artistic tradition. They used broad types of images or symbols instead of particular phenomena, and modified sources but seldom invented models for others to follow.» S. 19.

²⁵⁷ Vgl. hierzu TOUSSAINT 2008, S. 34–35; BEEBE 2014, S. 409–410.

die Skulptur skizziert werden, um sie dann mit dem als Jerusalem bestimmten Raum zusammenzudenken.

5.1 Weinranke und Turm – Ornamente fürs Diesseits und fürs Jenseits

Das Weinrankenmotiv in den Nonnenchormalereien, verbindet als ornamentales Element die einzelnen Themenreihen und szenischen Medaillons zu einer Einheit. Es ist unter anderem im Band unterhalb des Märtyrerfrieses zu finden, dominiert aber auch die Flächen zwischen den Medaillons im Deckengewölbe. Ein weiteres ornamentales Motiv sind die Eichenblattranken, die ebenfalls in einem Band entlang den Friesreihen zu sehen sind sowie an den Spiegelseiten der Mauern um die Blendnischen (Na bis Nd). Eichenblätter auf rotem Grund füllen auch die kleinen Flächen zwischen den Monatsbildern, die sich an der Spiegelseite des Durchgangsbogens zur Gemeindekirche hin befinden. Ein weiteres Ornament sind Drachen, die auf schwarzem Grund die westliche Seite des Durchgangsbogens zieren und deren Hälse jeweils zu zweien ineinander verschlungen sind, rückwärts gewandt beissen sie in eine Weinranke. Ranken und Drachenschwänze gehen organisch ineinander über und dadurch, dass die Drachen in die Ranken verbissen sind, wirken sie mit diesen verwachsen. Ebenfalls mit jeweils zwei Drachen sind an der Nordseite die vier Spitzbogen der Blendnischen oben abschliessend verziert, die gleichsam aus dem Weinrankenornament herauswachsen auf schwarzem Grund (auch kontrastierend mit dem Eichblattmotiv auf rotem Grund an der Spiegelseite der Blendbogen). An der Südseite sind es keine Drachen, sondern einmal Hunde (Joch III), ein andermal Vögel (Joch II), oberhalb des Westfensters sind es wiederum Drachen. Auch wenn hier die Drachen als gebändigt erscheinen, entspricht ihre Platzierung aller Wahrscheinlichkeit nach der unterschiedlichen Bestimmung der Himmelsrichtungen: Norden und Westen galten als die Richtungen, die der Sünde, der Unreinheit und den Versuchungen zugeschrieben waren. Ebenso wie Dämonen in Gestalt von Drachen auftauchten oder der Teufel in Form der Drachen besiegt werden musste. Dementsprechend werden an den Spitzbogen

der Südfenster keine teuflischen Wesen dargestellt, sondern eben Hunde und Vögel.

Die Weinranken überwiegen flächenmässig gegenüber dem Eichenblattmotiv weitaus, sodass sie als Hauptelement gelten können.

Es gibt noch ein Motiv, das die Ausmalung des Nonnenchors in eine Gesamtheit setzt: die Türmchen und Zinnen, die die Darstellungen der oberen Friesreihe einheitlich krönen.²⁵⁸ In drei verschiedenen Formen und in gleichmässiger Abfolge sich wiederholend zieht sich das Türmchen- und Zinnenband über die drei Wände dem oberen Fries entlang. Die restliche Fläche bis zum Ansatz der Gewölbebogen zieren wiederum Weinranken. Das Band mit den Turmformen kommt über das gemalte Backsteinmauerwerk zu liegen, das wiederum die Flächen zwischen den Rundbogen füllt, in denen die Szenen aus dem Alten und Neuen Testament dargestellt sind (S1 bis S8; W1 bis W4; N1 bis N8 und Na bis Nd). Nun werden die Türmchen mit den drei Formen sowie das gemalte Mauerwerk im Ostjoch wiederholt (J IV), dort also, wo das Himmlische Jerusalem in einer konzentrisch über das Gewölbe dargestellt ist. Wiederholt wird im Ostjoch aber auch die Grobstruktur, die der Ausmalung des Raumes an den Wänden und in den Jochen zugrunde liegt: Die dreistufige Gliederung durch die zwei Friese den Wänden entlang und durch die Passionsgeschichte im Deckengewölbe wird im Ostjoch wieder aufgenommen. Hier verlaufen diese Stufen in drei Kreisen um die vier Gewölbekappen, der Mittelpunkt ist der Schlussstein mit der Darstellung des Lamms Gottes. Der unterste Kreis – damit ist die Bilder-einheit in den Zwickeln gemeint – ist acht Propheten gewidmet, die mit Spruch-

²⁵⁸ Vgl. auch APPUHN 1991, JÄGGI 2009, MECHAM 2014. APPUHN bezeichnete diese gemalten Elemente als «Chiffren für Burg, Kirche oder Stadt». S. 245. JÄGGI konkretisiert die Bestimmung des Ornamentbandes etwas stärker: «Die Nonnenempore selbst wird durch eine die Wände umlaufende, gemalte Quadermauer mit zinnenartiger Bekrönung als befestigte Burg bzw. Stadt charakterisiert. [...] Zahlreiche Motive thematisieren somit den konkreten Ort – das Kloster Wienhausen –, deuten darüber hinaus aber auch den konkreten Raum – den Nonnenchor – als irdisches Jerusalem, als mehrfach befestigte Stadt, die ihren tugendhaften Einwohnerinnen den Einzug ins Himmlische Jerusalem garantiert.» S. 195–196. Auch MECHAM sah die Mauer mit Zinnen und Türmchen als Ornament mit assoziativer Wirkung auf das Himmlische Jerusalem: «A crenellated wall divides scenes from the Old Testament and depictions of the martyrdom of important male and female saints, from the swirling vine motifs that lead to the ceiling. This architectural motif is multiplied in a dizzying array of towers, windows, walls, and arches surrounding the figures in the heavenly Jerusalem, giving the impression of the nuns' choir as a cityscape. Such iconography gave visual form to medieval associations of the church, and specifically the church vault, with the heavenly Jerusalem.» S. 246.

bändern in Händen dargestellt sind, die Lobpreisungen für die Himmlische Stadt und Gott als deren König enthalten.²⁵⁹ Die Bilder des zweiten Kreises sind wie diejenigen im oberen Fries in gemalte Rundbogen gesetzt. In Gruppen werden hier die geistlichen Jungfrauen (J IV/1b), die Äbtissinnen samt dem Gründerpaar (J IV/1c), die Märtyrer (J IV/2b), die Apostel (J IV/2c), die Märtyrerinnen (J IV/3b), die Äbte und Bischöfe (J IV/3c) sowie Christus und Maria bei der Marienkrönung (J IV/4b) und die Seraphim (J IV/4c) präsentiert. Es werden also unter anderen all jene Figuren im Himmlischen Jerusalem gezeigt, die schon in den Friesen und im Deckengewölbe vorkommen, zumal der untere Fries den Märtyrern und Märtyrerinnen sowie Aposteln gewidmet ist. Zum Teil sind sie im Ostjoch auch wiedererkennbar. Auffällig ist dabei auch, dass die Zuweisung der Märtyrerinnen und Märtyrer zu den Himmelsrichtungen Norden und Süden aufgegeben wurde beziehungsweise diese jetzt verdreht sind: Die Märtyrer sitzen in der nördlichen Kappe, die Märtyrerinnen in der südlichen, vermutlich ist dies Zeichen dafür, dass die durch Erbsünde und Schuld begründeten Hierarchien zwischen Männern und Frauen im Himmlischen Jerusalem aufgehoben werden.

In der obersten Stufe des Himmlischen Jerusalem im Ostjoch befinden sich Mönche (J IV/1a), Propheten (J IV/2a), die 24 Ältesten (J IV/3a) und der thronende Christus, von dem bereits ausführlich die Rede war (J IV/4a).

Sowohl die Raumstruktur an den Nonnenhauswänden und an der Decke als auch die Türmchen und Zinnen über den Friesreihen, die in gleicher Weise wiedergegeben wurden im Ostjoch, lassen die Annahme zu, dass der gesamte

²⁵⁹ WEHKING 2009, S. 64–65. Westliche Kappe: D(OMI)NE DILEXI DECORE(M) DOM(VS) TVE ET LOCVM – Herr, ich habe die Zier deines Hauses lieb gewonnen und den Ort (Ps 25,8); QVI SEDET SVPER TRONVM ET AGNO – Heil (dem), der auf dem Thron sitzt, und dem Lamm (Apk 7,10).

Nördliche Kappe: Q(V)IA IRI PLENVM EST GAVDIVM – Weil dort (?) die Freude vollkommen ist (evtl. nach Joh 16,24); HEC EST CIVITAS REGIS MAGNIS – Dies ist die Stadt des grossen Königs (nach Mat 5,35).

Südliche Kappe: SIT SALVS ET HONOR DEO N(OST)RO – Unserm Gott sei Heil und Ehre (Apk 7,10); ILLVSTRATVR VERI SOLIS SPLE(N)DORE – (Die Stadt) wird durch den Glanz der wahren Sonne erleuchtet.

Östliche Kappe: CIVITAS SVPER NE PATRIE – Die Stadt des himmlischen Vaterlands; QVAM GLORIOSA DICTA SVNT DE TE CIVITAS DIE – Wie ruhmvoll sind die Reden über dich, Stadt Gottes (Ps 87,3).

Nonnenchor als Himmlisches Jerusalem konzipiert wurde. Das gemalte Backsteinmauerwerk, das die Flächen zwischen den Rundbogen füllt, erinnert dagegen an die Bauweise des Klosters selbst, so wie die Weinranken als Hauptornament auf den Ort Wienhausen referieren, da sein Name vom symbolischen Vergleich mit dem Weinstock des Herrn herrührt (vgl. Seite 9–10). Die Türmchen und Zinnen, die zwischen den Ranken und dem Backsteinmauerwerk durchscheinen, weisen auf das jenseitige Himmlische Jerusalem hin, das im diesseitigen Kloster Wienhausen in Erscheinung tritt.

Es lässt sich noch ein weiteres Moment beobachten, das darauf hinweist, dass das Jenseitige im Diesseitigen präsent wird: Die architektonischen Elemente des Nonnenchors wurden in die Malerei aufgenommen beziehungsweise gehen in diese über. Das Schwalbenschwanzmuster, das die Rippen des Kreuzgewölbes im Nonnenchor ziert, findet sich in fast gleicher Weise wieder auf den rein gemalten Stützpfeilern der Bogen im oberen Fries, unter denen die Genesis- und weitere Szenen dargestellt sind (gut sichtbar auf den Bildern S3 und S4 im Anhang).²⁶⁰ Die echten, räumlichen Rippen und Gurten im Nonnenchor laufen zusammen und enden auf der Platte eines Kapitells, dem Abakus. Unter dem Kapitell vollzieht sich wiederum ein optischer Übergang zwischen gemalten und räumlichen Architekturteilen, das Kapitell liegt nicht auf einem gemauerten, sondern auf einem gemalten Pfeiler – auch hier geht also die Architektur in die Malerei über (zu sehen etwa in s3, s8, n1).

Durch das Überblenden von Architektur und Malerei, aber auch dadurch, dass die gemalte Ornamentik auf Wienhausen einerseits und auf das Himmlische Jerusalem andererseits Bezug nimmt, entsteht der Eindruck, der Raum des Nonnenchors sei doppelt bezeichnet: Die Weinranken weisen auf das gegenwärtige Kloster Wienhausen hin, in dem sich der Nonnenchor befindet; die Türmchen und Zinnen dagegen sowie die Ordnung der szenischen Reihen und

²⁶⁰ Der jüngste Restaurierungsbericht aus den 1990er Jahren ergab in Freilegungsproben Abweichungen in der Farbgebung der Musterung. Dennoch ist anzunehmen, dass die Musterung an sich – abgesehen von der Farbgebung – Ursprungscharakter hat, zumal auch in der älteren Allerheiligenkapelle eine ähnliche Musterung an den Rippen vorhanden ist. Weil die Kapelle weniger Restaurierungen unterworfen war, wird sie oft beigezogen, um sich einen Eindruck zu verschaffen über die ursprüngliche malerische Ausstattung des Nonnenchors. KÖNIGFELD/LAUSMANN 1995, S. 94.

deren Aufbau versetzen den Nonnenchor in das Himmlische Jerusalem. Das Äusserliche, Jenseitige tritt im Inneren des Raumes, im Diesseitigen, in Erscheinung; die plastische Architektur, die in die Malerei übergeht, lässt die Szenen zwischen den gemalten Säulchen hervortreten.²⁶¹

5.2 Das irdische Jerusalem und das Himmlische Jerusalem – *Jerusalem verum* und *Jerusalem mysticum*

Dass das Himmlische Jerusalem überhaupt so ostentativ zur Darstellung kam, hatte auch politische Gründe. Das welfische Herrschaftshaus war stark in die Kreuzzüge involviert, die besonders auch Bernhard von Clairvaux propagierte. Der welfische Herzog Heinrich der Löwe (1129–1195) nahm an mehreren Kreuzzügen teil und unternahm auch eine Pilgerreise ins Heilige Land.²⁶² Sein Sohn Heinrich der Ältere von Braunschweig (1173–1227), der Gatte der Kloster-Wienhausen-Stifterin Agnes von Landsberg, hatte am sogenannten Deutschen Kreuzzug von 1197/98 teilgenommen. In Braunschweig, das für Heinrich den Löwen unter den Städten in seinem Herrschaftsgebiet wohl die grösste Bedeutung erlangte, liess er den Dom gegenüber seiner Pfalzanlage als Grablege für sich und seine Frau Mathilde errichten. Die malerische Ausstattung des Blasiusstiftes, wie der Dom auch genannt wird, gilt für manche Darstellungen im Bildprogramm des Nonnenchors Wienhausen als Vorbild – zum Beispiel befindet sich im Braunschweiger Dom im Deckengewölbe der Vierung eine Darstellung des Himmlischen Jerusalem, wobei die Mauern alle vier Kappen umspannen. In der Mitte auf dem Schlussstein ist das Lamm mit Nimbus und Siegesfahne dargestellt, innerhalb dieser Mauern zeigen die einzelnen Kappen die

²⁶¹ Bereits MECHAM 2004 weist auf eine immanente Dialektik zwischen der Präsenz des Himmlischen Jerusalems in Wienhausen und umgekehrt hin: «Just as the paintings in the nuns' choir visually created a heavenly Jerusalem within the convent of Wienhausen, so too the community asserted its place within this celestial city. Included within the heavenly choirs surrounding the enthroned Christ were the convents founders, Duke Henry and Duchess Agnes, accompanied by the abbesses and provosts of Wienhausen. Painted tho the northern wall, almost directly below the image of the founders and abbesses in the heavenly Jerusalem, appears the complex of Wienhausen, guarded by two seraphim.» S. 246/47.

²⁶² Verschiedene Chronisten hatten Heinrich dem Löwen vorgeworfen, es sei ihm bei dem Kreuzzug vielmehr um die Vergrösserung seines Herrschaftsbereiches und um die Vermehrung der Einkünfte gegangen als um die Heidenbekehrung.

drei Hauptfeste des Kirchenjahres.²⁶³ Historisch gesehen rückten die Kreuzzüge Jerusalem als Weltmitte ins Bewusstsein des abendländischen Christentums, wo sich bis dahin das Zentrum eher in Rom manifestiert hatte.²⁶⁴ Doch «eine präzise Jerusalem-Zentrierung kennzeichnet erst die bekannten grandiosen Weltkarten» wie zum Beispiel die Ebstorfer Weltkarte (um 1300; Abb. 4).²⁶⁵ «Aber die Bedeutung Jerusalems für die abendländische Welt des Mittelalters erschöpft sich nicht im Wallfahrtsgedanken, noch endet sie mit dem Zeitalter der Kreuzzüge. Denn die mystische Vorstellung erwies sich als weitreichender und belebte als dynamische Kraft das staatliche, religiöse und künstlerische Leben.»²⁶⁶ Das Kloster als «Stätte der Erwartung, in der vornehmlich über die Herrlichkeit des künftigen Jerusalem meditiert wurde», war ein Gedanke, den Bernhard von Clairvaux nachdrücklich portierte.²⁶⁷ Doch nicht nur Bernhard, sondern auch Abt Suger von St. Denis (1081–1151) spielte mit der Gleichsetzung seiner Kathedrale mit dem Himmlischen Jerusalem.²⁶⁸ Die Dynamik der mystischen Vorstellung des Himmlischen Jerusalem ist, was in Bezug auf die Frömmigkeitspraxis im Nonnenkloster hier besonders interessiert.

Die These, dass der Nonnenchor Wienhausen als Himmlisches Jerusalem gestaltet worden sei, wird massgeblich gestützt durch Aussagen Bernhards von Clairvaux selbst. Bernhard beschrieb in seinen Reden und Predigten das Himmlische Jerusalem häufig als eine Burg – dem entsprechen die gemalten Türme und Zinnen im Nonnenchor Wienhausen, die bereits als Symbole oder

²⁶³ SOFFNER 1999, S. 67–70.

²⁶⁴ Die Vorstellung von Jerusalem als Zentrum basierte auf biblischen Texten wie Ezechiel 5,5: *Ista est Hierusalem. In medio gentium posui te* (Dies ist Jerusalem! Mitten unter die Heiden habe ich es gesetzt und deren Länder rings um es her). Aber auch der Kirchenvater Hieronymus (347–420) hob die Bedeutung Jerusalems als Mittelpunkt der Welt hervor und bezeichnete es als den Nabel der Welt (*umbilicum terrae*).

BAUMGÄRTNER untersuchte die Zentrierung Roms und Jerusalems auf den mittelalterlichen Weltkarten und konnte die «in der Literatur so oft angeführte Romzentrierung des Frühmittelalters [...] in den untersuchten *Mappae mundi* nicht erkennen». BAUMGÄRTNER 2001, S. 292.

²⁶⁵ BAUMGÄRTNER 2001, S. 297.

²⁶⁶ KONRAD 1965, S. 524.

²⁶⁷ KONRAD 1965, S. 533.

²⁶⁸ «Die klarste Interpretation seiner Kirche als Bau des Himmlischen Jerusalems liefert [...] Abt Suger für die von ihm geplante und ab etwa 1137 teilweise neuerrichtete Abteikirche von St. Denis in Paris.»

TRIPPS 1998, S. 36. TRIPPS sieht es auch generell aufgrund verschiedener Nachweise von kunsthistorischer Seite als erwiesen an, dass «die gotische Kathedrale das Neue, das Himmlische Jerusalem der Johannesapokalypse symbolisiert». S. 34.

«Chiffren» für eine befestigte Stadt gedeutet wurden.²⁶⁹ Im Verständnis einer mystischen Gottesbegegnung siedelt Bernhard diese Burg auf Erden an und meint damit das Klostergebäude, insbesondere das Kloster Clairvaux, dem Bernhard vorstand: «Bernhard [identifiziert] Clairvaux mit Jerusalem als der festen Burg des Herrn. Anderswo unterliess er diese ausdrückliche Gleichsetzung und verwies eher auf die Zisterzienserklöster insgesamt.»²⁷⁰

Mit dem Verweis auf die Gesamtheit der Zisterzienserklöster in Bernhards Aussage sind die Bezüge zur Darstellung des Himmlischen Jerusalem im Nonnenchor Wienhausen mehrfach vorhanden und die Bedeutung im lokalen Umfeld evident. Das Kloster Wienhausen orientierte sich an den Zisterzienserregeln und bemühte sich um eine Inkorporation; Bernhard von Clairvaux gilt als zweiter Gründervater dieses Ordens. Das ist auch in den Nonnenhausmalereien sichtbar, wo Bernhard zweifach dargestellt ist (in w4 und in n8).

BREDERO schliesst aus Bernhards Schriften, dass für diesen die Abtei Clairvaux – und damit wie gesagt auch andere Zisterzienserklöster – «eine Bedeutung hatte, die jener des himmlischen Jerusalem verwandt war». Die Symbolfunktion, die mit den Klöstern verbunden war, lief darauf hinaus, «dass seiner [Bernhards] Überzeugung nach die monastische Lebensweise der Zisterzienser eine Entscheidung für den kürzesten Weg sei, auf dem ein Mensch das himmlische Jerusalem als Endbestimmung erreichen könne».²⁷¹ Der Mönch wird in dieser mystischen Betrachtung bereits als Bürger des Himmlischen Jerusalem angesehen, «weil er durch sein kontemplatives Leben zu denen gehört, die dem Herrn auf dem Fusse folgen bei seinem ruhmreichen Einzug in jenes Jerusalem».²⁷² In einem seiner Briefe setzt Bernhard sein Kloster unmissverständlich mit Jerusalem gleich:

«Wenn ihr es wissen wollt: Clairvaux ist es. Dieses selbst ist Jerusalem, dem himmlischen ganz verbunden durch Frömmigkeit der Seele, Nachfolge im Leben und besondere Verwandtschaft des Geistes.»²⁷³

²⁶⁹ Vgl. Anm. 253.

²⁷⁰ BREDERO 1996, S. 229ff.

²⁷¹ BREDERO 1996, S. 232.

²⁷² BREDERO 1998, S. 89.

²⁷³ Bernhard von CLAIRVAUX, zitiert nach BREDERO 1998, S. 89.

Dieses Zitat legt nahe, dass Bernhards von Clairvaux' mystische Vergleiche zwischen dem Kloster und dem Himmlischen Jerusalem als gedankliches Leitbild gedient haben für die Ausstattung und den Gebrauch des Nonnenchors Wienhausen als Himmlisches Jerusalem. Bernhards Überzeugung, die monastische Lebensweise sei der kürzeste Weg, um in das Himmlische Jerusalem zu gelangen, scheint im Nonnenchor Wienhausen veranschaulicht. Darin wird plausibel, was sich bei der deskriptiven, analytischen Betrachtung des Bildprogramms herauszukristallisieren schien, nämlich dass die Bilder einen Ablauf vorgeben und einen rituellen Rundgang anleiten, der unter dem Ostjoch endet. Dadurch, dass das Himmlische Jerusalem an den Wänden und an der Decke durch die Weinranken hindurch rundum gezeigt wird, wird seine Präsenz auf den Raum des Nonnenchors übertragen. Die Nonnen mussten sich (in Bernhards Sinn) als «Bürgerinnen des Himmlischen Jerusalem» wännen, in dem sie die Stationen des Weges abschritten, der sich an den Malereien rekonstruieren lässt. Zudem mochte die besondere Herausstellung des Klausurbereichs im Obergeschoss den Nonnen zusätzlich Himmelsnähe und Erdferne vermitteln und den rituellen Affekt unterstützen. Der Nonnenchor gehört ebenfalls zum Klausurbereich im Obergeschoss; er weist keine Verbindung zum Erdgeschoss auf, was in dieser Konsequenz nur in Wienhausen anzutreffen ist (vgl. Seite 17).

Die Studien von June L. MECHAM stützen die These eines solchen Rituals. MECHAM analysierte zwei lateinische Handschriften (Hs 85 und 86), die aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen dürften (sie entstanden also in späterer Zeit als die Malereien im Nonnenchor). Entdeckt wurden sie beim bekannten, in seiner Fülle einzigartigen Fund im Nonnenchor aus dem Jahr 1953. Damals wurden die Eichenbalken des Fussbodens unter dem Chorgestühl gehoben, worunter ein wahrer Schatz an verlorenen, durch die Ritzen gefallenen Gegenständen aus sechs Jahrhunderten zum Vorschein kam. Die beiden Handschriften enthalten klare Anweisungen für einen rituellen Rundgang durch das Kloster. Einzelne genau bezeichnete Plätze im Kloster stehen dabei für Stationen des Leidensweges Christi; einige werden besonders her-

vorgehoben wie eben der Nonnenchor, wo die Nonne sich Pilatus' Residenz vorstellte und Christus zum Tod am Kreuz verurteilt wurde²⁷⁴, der Friedhof und der Krankentrakt sowie die Kapellen der Heiligen Fabian und Sebastian. Diese spezifischen Verweise auf Lokalitäten im Kloster Wienhausen betrachtet im Zusammenhang mit jenen Schriften, die nicht von einer professionellen Hand stammen, deuten darauf hin, dass die Nonnen sie speziell für den klosterinternen Gebrauch produzierten.²⁷⁵ Die rituellen Handlungen sind zwar in beiden Schriften jeweils anders beschrieben, doch die Plätze, die die Nonnen aufsuchten, stimmen überein, insbesondere beginnen und enden die nachgestellten Kreuzwege beide Male im Nonnenchor. In der Hs. 86 wird die Nonne mehrfach mit direkter Rede aufgefordert, sie solle die Passionsszenen mit ihren geistigen Augen betrachten (z. B. *mentaliter imaginare; mentalibus oculis contemplare*²⁷⁶). MECHAM ging davon aus, dass alle Nonnen das Ritual vollzogen, es aber jede individuell und auf ihre Art durchführte. Sie sprach deshalb von Wienhausen als dem «Northern Jerusalem» und meinte damit, dass die klösterliche, räumliche Geografie in ein «Jerusalem im Norden» transformiert wurde.²⁷⁷ Der Nonnenchor wird in den Handschriften mit dem historischen Jerusalem assoziiert (z. B. Hs. 86; 1r; Abb. 11), mehr noch: «Once a nun took the first step in her procession around the complex, she entered the space of theological imagination and transformed the monastic complex into the city of Jerusalem. [...] The physical space of the convent thus comprised sacred and liminal as well as performance space.»²⁷⁸ Dafür spricht auch die Anleitung an die Nonne in der Hs. 86, die Stufen vom Chor zum Erdgeschoss hinabzusteigen und sich dabei vorzustellen, es seien die 28 Stufen von Pilatus' Domizil, die Christus hinauf- und hinabsteigen musste.²⁷⁹

²⁷⁴ MECHAM 2014, S. 232.

²⁷⁵ MECHAM 2014, S. 206; S. 217: «Many of the surviving manuscripts from Ebstorf and Wienhausen were created by the nuns for their own use. The cheaper paper and parchment used, the occasionally incomplete rubrication, the use of both Latin and Middle Low German, the composite nature of the manuscripts, and the presence of feminine pronouns all suggest domestic production and ownership.»

²⁷⁶ Hs. 86, 1r und 1v (Abb. 11).

²⁷⁷ Vgl. MECHAM 2005, S. 139–160.

²⁷⁸ MECHAM 2014, S. 232.

²⁷⁹ MECHAM 2014, S. 232.

Es ist also gut möglich, dass das Ritual, den übertragenen Leidensweg Christi abzuschreiten, seinen Anfang im Nonnenchor hatte, später aber im Zug der Erweiterung der klösterlichen Räumlichkeiten über den Nonnenchor hinaus ausgedehnt wurde.

Diese Ausführungen mögen noch zusätzlich den bereits erwähnten Schluss stützen, dass die beobachteten darstellerischen Elemente im Nonnenchor den gesamten Raum als Himmlisches Jerusalem bestimmen; die ornamentalen Malereien machen das Himmlische Jerusalem anwesend. In Bezug auf die Präsenz des Himmlischen Jerusalem soll hier noch einmal die Unterscheidung zwischen *corpus verum* und *corpus mysticum* in Betracht kommen, die in Kapitel 4 ausführlich besprochen wurde. Die Frage der Präsenz des Göttlichen in den eucharistischen Gaben – und davon abgeleitet auch im Bild – wurde von einigen mittelalterlichen Theologen mit der ontologischen Teilhabe und der Unterscheidung in *corpus verum* und *corpus mysticum* gelöst. Das unschaubare göttliche Wesen wohnt im Brot, im Wein, im Bild. Der auferstandene Leib Christi wohnt der christlichen Vorstellung gemäss im Himmlischen Jerusalem, das als mystische Entsprechung zum irdischen Jerusalem gesehen wurde. Der Apostel Paulus unterscheidet in seinem Galaterbrief zwischen einem heutigen, historisch aktuellen, und einem himmlischen Jerusalem: «Denn das Wort Hagar bedeutet den Berg Sinai in Arabien, es entspricht aber dem jetzigen Jerusalem; denn dieses ist mit seinen Kindern in Knechtschaft. Das Jerusalem droben aber ist eine Freie, das ist unsere Mutter» (Gal 4,25–26).²⁸⁰ Die Unterscheidung zwischen dem historischen irdischen Jerusalem, das geknechtet ist, und dem Himmlischen Jerusalem, das frei ist, entspricht der Unterscheidung zwischen dem wahren Leib Christi, der in Jerusalem gegeisselt, gekreuzigt und begraben wurde, und dem mystischen Leib Christi, der als wahrhaftes göttliches Wesen auferstanden und präsent ist in den eucharistischen Gaben. Dabei wohnte nicht

²⁸⁰ «*Illud vero Agar mons est Sinai in Arabia, respondet autem Ierusalem, quae nunc est; servit enim cum filiis suis. Illa autem, quae sursum est Ierusalem, libera est, quae est mater nostra*» (Gal 4,25–26).

nur der Leib Christi, der auf Erden war, in einer Stadt namens Jerusalem, auch der mystische Leib wohnt entsprechend in einer mystischen Stadt.

Ich hatte in Kapitel 4 auf das Körperhafte hingewiesen, das mit den Begriffen *corpus verum* und *corpus mysticum* verbunden ist, und ich hatte es gegen das Schleierhafte des Leibes Christi, der als *velamen* bezeichnet wird, abgegrenzt. Die Bezeichnung des mystischen Leibes Christi mit *corpus* spricht eine körperliche Begegnung der Gläubigen mit den eucharistischen Gaben, aber auch mit einem Bild an. Auch wenn die Präsenz Christi im Geist gemeint war, so vermittelt sie sich dennoch in den Gaben Brot und Wein, die während der Eucharistie gegessen und getrunken werden oder in der göttlichen Realpräsenz in einem Bild.

Entsprechend müsste das mystische Jerusalem in der Malerei präsent werden können: Die Ornamentik an den Wänden des Nonnenhauses wirkt auf den Raum; der Innenraum des Chors wird zum Körper des Himmlischen Jerusalem, in dem die Nonnen lebten, beteten, Lieder sangen, Rituale vollzogen und zur Entstehungszeit des Klosters vielleicht auch schliefen (bevor das Dormitorium gebaut wurde). So wie die Gläubigen dem *corpus mysticum Christi* begegnen können, können sie sich im *corpus mysticum* des Himmlischen Jerusalem bewegen.

Dieses Körperhafte in den Bildern und Räumen gilt auch für die mittelalterlichen Texte: Christian KIENING benennt das Spannungsfeld, in dem sich mittelalterliche Texte befinden, mit den Begriffen *Körper* und *Schrift*. Wie für die Bildräume in den Klöstern gilt auch für die Texte eine Situationsgebundenheit, die KIENING mit *Körper* bezeichnet. Ein Aspekt dabei ist, dass Texte meist in der Gemeinschaft erlebt wurden, sie wurden vorgelesen, erzählt, vorgetragen, gesungen, reichlich gespielt. Mit *Schrift* dagegen ist das stille Lesen für sich gemeint, das sich erst später entwickelte, veränderte Produktionstechniken im Buchdruck, die

Entstehung einer Manuskriptkultur und die Verbreitung schriftliterarischer Prinzipien.²⁸¹

Analog dazu gibt es die als *Schrift* bezeichnete Kategorie auch im Bereich der Bilder: Erst im Verlauf des Bilderstreits, sicher aber nach der Reformation, begann sich die individuelle, stille und zurückgezogene Andacht zu entwickeln, als die Heiligen nicht mehr in den Bildern wohnten und die Gläubigen ihnen nicht mehr leibhaftig begegneten.

5.3 Der Schleier vor dem Himmlischen Jerusalem

Das Himmlische Jerusalem, das durch die Türmchen und Zinnen an den Wänden sichtbar ist, lässt sich jedoch nicht nur mit dem Begriff *corpus* fassen, indem es den Nonnenchor räumlich als Himmlisches Jerusalem bestimmt und der jenseitigen Stadt damit einen mystischen Körper verleiht. Die flächendeckende Ausmalung, die von MICHLER als «farbige Haut» bezeichnet wurde (siehe Seite 17), wirkt durchlässig gerade durch die mehrschichtige Ornamentik: Durch die Weinranken schimmern die Türme der Himmlischen Stadt und ziehen die Aufmerksamkeit auf das, was hinter den Bildern, der Gesamtmalerei ist. Die Wörter «durchlässig» und «Haut» entsprechen der Begrifflichkeit des «Schleiers» oder des *velamen*. Damit ist die Bestimmung des Bildes als Schleier bezeichnet, die Klaus KRÜGER hervorgehoben hatte und die er anhand der paulinischen Deutung des Leibes Christi als *velamen* entwickelte (vgl. Kapitel 4.1.2). Auch KRÜGERS Bezeichnung «Membran» für das Bild als Vermittelndes spricht dessen Durchlässigkeit an.²⁸² Das Bild als Schleier veranlasst den Geist, das Unbekannte hinter dem Schleier formen zu wollen; die gebündelte Aufmerksamkeit auf das, was dahinter ist, lässt den Schleier selbst, das *velamen*, nahezu verschwinden, in seiner Materialität wird er formlos, wogegen die Bezeichnung *corpus* das Formgebende betont.

Einem Schleier ähnlich kann die Wirkung der gespinsthafte Ornamentik der Weinranken und Eichenblätter beschrieben werden – sie scheint zu verschlei-

²⁸¹ KIENING 2003, S. 13.

²⁸² KRÜGER 2001, S. 24.

ern, was mit den Türmchen und Zinnen durchschimmert, doch keine eigentliche Form hat, sie nicht haben kann. Die Ornamentik so zu begreifen, heisst, sie als Verstärkung der medialen Seinsart des Bildes wie auch des Bildprogramms zu begreifen. In diesem Sinn müsste MICHLERs Eindruck, die figürlichen Szenen träten hinter der flächenmässig dominanten Ornamentik *zurück*, umformuliert werden:²⁸³ Gerade die malerischen Zierelemente lenken die Aufmerksamkeit auf die figürlichen Szenen dazwischen. Insofern treten die Darstellungen an den Friesen und in den Medaillons im Deckengewölbe *hervor*, denn erst durch diesen verdeckenden Eindruck der Ornamentik sucht das Auge dazwischen zu erkennen.

Nahezu «entkörperlicht» wirkt so gesehen die konzentrische Darstellung des Himmlischen Jerusalem im Ostjoch. Diese Malereien im Deckengewölbe weisen auf eine unbekannte Ferne hin, in der sich die Himmlische Stadt befindet. Sie erhalten durch die räumliche Entfernung zu den Nonnen am Boden die grösste Verweiskraft auf das, was darüber ist, auf das unschaubare, sich menschlichen Sinnen entziehende Himmlische Jerusalem. Die Entfernung des Ostjochs ist zudem ablesbar an einigen Verweisen in den Bildern an den Wänden, die in Kapitel 3 beobachtet werden konnten. Dabei wurden einige Zusammenhänge hergestellt, die ins Ostjoch zum dort dargestellten Himmlischen Jerusalem führen. Ein gutes Beispiel dafür ist die Darstellung des Himmlischen Bräutigams an der Nordwand unter dem Ostjoch (n8) mit den geistlichen und weltlichen Jungfrauen zu seiner Linken beziehungsweise Rechten. Die Spruchbänder in seinen Händen schicken die Jungfrauen auf verschiedenen Wegen ins Himmlische Jerusalem, was in diesem Bild auch gezeigt wird, indem auf das Ostjoch verwiesen ist.

Die ornamentalen Elemente, die das Bildprogramm in eine Gesamtheit setzen, bestimmen, um die Erkenntnisse kurz zusammenzufassen, den Nonnenchor als Himmlisches Jerusalem. Dabei wird über die Malereien das *corpus mysticum* Jerusalems, der Stadt im Himmel, auf den Raum im Nonnenhaus übertragen.

²⁸³ MICHLER 1968, S. 62.

Das Himmlische Jerusalem wird auf diese Weise dem Wesen nach körperlich-räumlich präsent in Wienhausen, die Konventualinnen wurden zu Bürgerinnen des Himmlischen Jerusalem entsprechend den Betrachtungen von Bernhard von Clairvaux, der die zisterziensische Auffassung des Klosters als Himmlisches Jerusalem auf Erden begründete.²⁸⁴

Gleichzeitig zeigen die ornamentalen Elemente des Bildprogramms Merkmale, die es auch als *velamen* erkennbar machen beziehungsweise dessen verhüllende und damit mediale Eigenschaft betonen. Durch die Weinranken, die flächenmässig überwiegen und auf das historische Wienhausen verweisen, sind die Türme des Himmlischen Jerusalem sichtbar. Diese malerischen Elemente bringen als materieller Vorschein der mystischen heiligen Stadt zur Anschauung, was sich dahinter verbirgt. Wie fern dieses ist, zeigt die konzentrische Darstellung des Himmlischen Jerusalem im Ostjoch, das wie ein Beweis dafür erscheint, dass es erreicht wird, wenn es gelingt, den Schleier zu transzendieren beziehungsweise den Raumkörper zu überwinden.

Die Eigentümlichkeit eines Bildprogramms als umhüllende farbige Haut, wie sie im Nonnenchor Wienhausen vorhanden ist, veranschaulicht noch einmal die Paradoxie die Auffassung der Bilder als *corpus* und *velamen*, wie in Kapitel 4 bereits deutlich wurde. Einerseits bestimmen die Gesamtheit der Darstellungen und die Ornamentik in der Umhüllung den Raumkörper und transformieren ihn, indem sie die heilige Stadt als «im Geist» präsent vermitteln. Andererseits ist der Bildkomplex nur in seiner Nichtigkeit als Schleier vorhanden als das, was durchdrungen werden muss, um zum Eigentlichen, dem Himmlischen Jerusalem, zu gelangen. Oder anders gesagt mit WOLFs Begrifflichkeit: Die Bilderhaut als Schleier weist in ihrer doppelt besetzten Ornamentik die Grenzwerte des Schleiers auf – die Transparenz (mit den Türmchen) und das Verbergen (durch die Weinranken). Darin zeigt sich die paradoxe Gleichzeitigkeit von Innerem

²⁸⁴ Eine Gleichsetzung des Klausurbereichs mit Jerusalem findet sich zum Beispiel auch in der Frauenstiftskirche Essen. Im 14. Jahrhundert wurde die Topografie des heiligen Landes noch erweitert übertragen auf die Stiftskirche und zwei weitere Kirchen, was vor allem an Prozessionen während der Feiertage zum Tragen kam. So empfingen am Palmsonntag in der Stiftskirche die Stiftsdamen gleichsam als «herrscherliche Bevölkerung Jerusalems» die gläubige Menge, die den Palmesel sozusagen in das nach Essen übertragene Jerusalem brachte. JÄGGI 2009, S. 194.

und Äusserem, von Anwesendem und Abwesendem, von Immanentem und Transzendtem. Den so verstandenen Schleier lässt sich mit WOLF treffend beschreiben mit dem «Schleier als Weltschleier», womit der «Leib und [die] Dingwelt selbst» gemeint sind, «die ein Unsichtbares einhüllen in einem imaginären Innen- und Zwischenraum, welcher letztlich dem Schleier eingewebt ist».²⁸⁵

5.4 Verkörperte Auferstehung – die Skulptur Christi im Nonnenchor

Die doppelte Bestimmung des Nonnenchores einerseits als Klausurraum, in dem Rituale und liturgische Handlungen vollzogen werden und der das Himmlische Jerusalem repräsentiert, andererseits als ein zu transzendierender Raum erfährt eine Verdichtung durch die Skulptur des auferstehenden Christus (Abb. 3).

Die Figurengruppe mit ursprünglich zwei Engeln war gemäss einem Eintrag in der Klosterchronik über dem Altar im Nonnenchor platziert.²⁸⁶ Sie entstand um 1300, so dass dieser Standort im Nonnenchor als der ursprüngliche angenommen werden kann, nicht zuletzt auch deshalb, weil das Auferstehungsmedaillon im Deckengewölbe des Nonnenchors nach dieser Skulptur entstand, die ikonografischen Bezüge sind diesbezüglich deutlich. Daraus, dass auch einige weitere, in Form und Format unterschiedliche Darstellungen – von weiteren Maleisen bis zum privaten Andachtsbild – auf die Skulptur referieren, lässt sich deren wichtige Bedeutung ablesen.²⁸⁷ Zwar steht das gewählte Motiv der Auferstehung durchaus in einer bestimmten Tradition mittelalterlicher Ikonografie: Christus steht mit einem Bein noch im Sarg, mit dem anderen ist er diesem bereits entstiegen und hält dabei, im Triumph über den Tod, in einer Hand die

²⁸⁵ WOLF 2002, S. XII.

²⁸⁶ Chronik und Totenbuch des Klosters Wienhausen, S. 141. Erst 1519 wurde der Marienaltar gestiftet, der heute an dieser Stelle im Nonnenchor steht.

²⁸⁷ «Die Zahl der Auferstehungsdarstellungen im Kloster übertrifft noch die der vorhandenen Grablegungsszenen.» HARTWIEG 1988, S. 194; und S. 195: «Die Zahl bezugnehmender Bilder ist an sich schon ein deutlicher Hinweis auf die grosse Wertschätzung der Skulptur.»

Siegesfahne, die andere Hand ist zum Segensgestus erhoben.²⁸⁸ Dennoch gibt es einige Indizien, die dafür sprechen, dass die Auferstehungsdarstellung im Deckengewölbe ihren Referenzpunkt gerade in dieser Skulptur hat und nicht einzig wegen der Beliebtheit des Motivs in dieser Häufigkeit vorkommt. Zum einen ist es die Haltung Christi, die vielmehr einem Thronen gleichkommt als dass sie eine in Bewegung begriffene wäre, und die damit deutlich abweicht von jenen zahlreichen Darstellungen, die gerade die Bewegung des Heraussteigens betonen.²⁸⁹ Auffällig ist des weiteren die übereinstimmende Bildkomposition, namentlich die optische Dreiteilung des Sarges durch drei Wächter, die davor schlafen. Zwar gibt es auch Abweichungen zwischen der Skulptur und den anderen Darstellungen. So trägt Christus auf dem Medaillon eine Krone und wird von zwei musizierenden Engeln flankiert, die an der Skulptur fehlen. Diese Abweichungen sind jedoch nicht ursprünglich, sondern auf verloren gegangene Teile an der Skulptur zurückzuführen: Babette HARTWIEG stellte fest, dass sich am hölzernen Haupt und am Nimbus der Christusfigur auffällige Kratzspuren sowie Löcher befinden, die «nur zur Befestigung einer – eventuell metallenen – Krone gedient haben» können.²⁹⁰ Die Löcher waren demnach für das Einstecken einer zweiteiligen Krone gebohrt worden, wie sie auf dem Gemälde und anderen Darstellungen vorhanden ist; Schabspuren an der Fassung der Haare deuten auf wiederholte Montage und Demontage. Zudem wurden im Kloster eine abgebrochene Fahne²⁹¹ und Fragmente von hölzernen Engelsflügeln gefunden, die ursprünglich zur Auferstehungsgruppe gehört haben müssen, wie der kunsttechnologische Befund ergab. Sie untermauern die Wahrscheinlichkeit, dass auch die Skulptur des Auferstehenden von zwei Engeln

²⁸⁸ Dieser Darstellungstypus der Auferstehung Christi entstand zirka um 1100, im 13. Jahrhundert wird er häufiger, «zusätzlich betonte man die Auferstehung aus dem geschlossenen Sarkophag». ZIMMER 1990, S. 58 ff.

²⁸⁹ Siehe hierzu auch HARTWIEG 1988, S. 212: «Dieser Moment der Darstellung ist in der plastischen Gestaltung zu einer Position erstarrt, in der Christus weder sitzt noch steht»; und auch ZIMMER, 1990, Seite 64/65 bemerkt «die sonderbare Haltung Christi [...], die zwar ein Heraussteigen meint, aber durch den Faltenwurf des Mantels und die Gestaltung des Sarkophags als Thronbank eine sitzende Haltung Christi nahelegt. Mit der thronenden und nimbierten Kultfigur wird auf die älteste und würdigste Form der Repräsentation zurückgegriffen.»

²⁹⁰ HARTWIEG 1988, S. 217.

²⁹¹ Der technische Befund dieser Fahne aus Eichenholz spricht laut HARTWIEG «deutlich für die originale Zugehörigkeit [...] zum Auferstehenden». S. 226.

flankiert war und die Figur Christi eine Siegesfahne hielt analog zum Auferstehungsmedaillon im Deckengewölbe und einigen weiteren Wienhäuser Darstellungen desselben Typs.²⁹² Ein kleines Andachtsbild aus dem Fund im Nonnenchor lässt dasselbe vermuten: Es zeigt die Skulptur des Auferstehenden mit Krone und Siegesfahne in derselben thronenden Haltung auf dem Sarg, vor dem drei schlafende Wächter kauern und auf dem die besagten zwei Engel Christus flankieren.²⁹³

Über die Bestimmung der Figurengruppe um den Auferstehungschristus gab und gibt es verschiedene Annahmen: APPUHN vermutete, dass im Sarkophag der Aufbewahrungsort der Heilig-Blut-Reliquie war und die Christusfigur die Eucharistie enthielt.²⁹⁴ HARTWIEG hat jedoch nachgewiesen, dass der Sarkophag noch immer original verübelt ist, dass er demnach nie geöffnet wurde

²⁹² HARTWIEG's technischer Befund bestätigt eine zeitliche Übereinstimmung der Flügel mit der Skulptur, was die Zugehörigkeit zum Auferstehenden bestätigt. Als «nicht vollständig geklärt» erachtet HARTWIEG jedoch «die Frage der Montage der Engelsfiguren auf dem Sarkophag». Ein Inventarverzeichnis im Kloster von 1685 erwähnt jedoch Gewänder für die Christusfigur und zwei Engel, eine silberne Krone und drei Fahnen. S. 227.

²⁹³ Die Pergamentminiatur gehört zu dem Fund im Nonnenchor von 1953 und wird um 1320 datiert. Siehe APPUHN / HEUSINGER 1965, S. 186 f. ZIMMER erachtet das kleine Andachtsbild als wichtiges Zeugnis für die kultische Verehrung des Auferstehenden. S. 55.

²⁹⁴ Zur Kontroverse um die Bestimmung der Auferstehungsskulptur vgl. APPUHN 1986, S. 25; ZIMMER 1990, S. 56; HENGVOSS-DÜRKOP 1994, S. 146/147. APPUHN argumentiert für den Aufbewahrungsort der Hostie, diese sei später im Marienaltar im Nonnenchor aufbewahrt worden. Da dieser aber erst 1519 gestiftet wurde und zuvor der Auferstehende dort gestanden hatte, begründet APPUHN rückschliessend, musste wohl dessen Skulptur als Aufbewahrungsort der Hostie gedient haben. Als Grund für seine Annahme, es habe auch die Heilig-Blut-Reliquie am selben Ort ihren Platz gehabt, nennt APPUHN einzig fehlende Angaben dazu in der Klosterchronik: Diese erzähle zwar ausführlich von der edelsten aller Reliquien und dass sie im Nonnenchor verehrt worden sei, jedoch verliere sie kein Wort über ein Reliquiar oder einen Schrein. Die «Feder» mit der Reliquie müsse deshalb anders aufbewahrt worden sein, vermutlich eben in der Christusfigur der Auferstehungsgruppe. ZIMMER dagegen stützt APPUHN, was die Aufbewahrung der Heilig-Blut-Reliquie in der Christusfigur betrifft, da auch im benachbarten Kloster Ebstorf die wichtigste Reliquie in einer Kultfigur aufbewahrt worden sei. Ihr Hauptargument sind aber andere, und zwar frühere Auferstehungsdarstellungen des gleichen Typus im Kloster (zwei Malereien in der Allerheiligenkapelle und im oberen Kreuzgang, ein Glasfenster) – für ZIMMER zeigt das deutlich, dass der Auferstehungschristus schon früh Kultstatus hatte in Wienhausen, was für Sie den Zusammenhang dieser Darstellung mit der Heilig-Blut-Reliquie nahelegt. ZIMMER hält es aber im Gegensatz zu APPUHN für wenig wahrscheinlich, dass die Hostie am gleichen Ort wie die Heilig-Blut-Reliquie aufbewahrt worden war und: «Die Aufbewahrung der Eucharistie in einer Kultfigur wäre ohne Vergleichsbeispiele, sie widerspricht auch dem spätmittelalterlichen Verlangen, den Herrenleib zu sehen.» Ebenfalls gegen die Aufbewahrung der Hostie in der Christusfigur argumentiert HENGVOSS-DÜRKOP: «Darüber hinaus sind ausschliesslich Madonnen und diese nur selten als eucharistische *Aufbewahrungsgefässe* nachgewiesen.»

ZIMMER deutet zudem die Wundmale der Auferstehungsfigur als ikonografische Hinweise auf die Heilig-Blut-Reliquie, da diese auffallend und ornamental als Wundrosen gemalt sind und nicht wie üblich als Bluttrauben. Die roten und weissen Strahlen dieser Rosen deutet ZIMMER als Blut und Wasser und bringt sie in Zusammenhang mit den Sakramenten Eucharistie und Taufe. Seite 50, 60–62 und 69 / 70.

und auch keine Reliquie geborgen haben konnte.²⁹⁵ HENGEOSS-DÜRKOP schliesst zudem aus, dass die Christusfigur als Sakramentsschrank gedient haben könnte; das Rückenbrett habe nicht vorschriftsmässig verschlossen werden können, um die Eucharistie aufzubewahren.²⁹⁶ Der ausserordentlich sorgfältig ausgehöhlte Hohlraum der Christusfigur am Rücken, der durch ein nicht mehr erhaltenes Brett verschlossen wurde, spricht dennoch für die Bestimmung der Figur als ein Aufbewahrungsort, weshalb die Vermutung, hier sei die Heilig-Blut-Reliquie aufbewahrt worden, plausibel scheint.²⁹⁷ HENGEOSS-DÜRKOP geht denn auch mit ZIMMER darin einig, dass am meisten Gewicht «der Deutung des Bildwerks als *Hl. Blut-Reliquiar*» zukommt.²⁹⁸ Weitere Besonderheiten lassen sich finden, die nahelegen, dass die Bedeutung der Skulptur über reine Wertschätzung hinausging und sie Kultstatus besessen haben musste, dass man sie vermutlich bei Prozessionen mitführte. ZIMMER erwähnt den Nimbus des Auferstehungschristus, der in der Vollplastik sehr selten ist und als eine «Auszeichnung von besonders hoch geschätzten Kultfiguren» gilt.²⁹⁹ Dies steht in Zusammenhang damit, dass die Figur sowohl vorder- als auch rückseitig geschnitzt und gefasst ist – bis hin zum Nimbus, der in der Kopfmitte sitzt, wurde die Figur rundum als ästhetisch gleichwertig behandelt. Doch auch ihre Grösse macht «die Einbeziehung der Skulptur des Auferstehenden in Prozessionen [...] wahrscheinlich. Innerhalb des Osterritus kann man eine Aufstellung der Auferstehungsgruppe an verschieden bedeutenden Orten erwarten.»³⁰⁰

Zwar sprechen nun diese Indizien für eine kultische Verehrung der Christusfigur, jedoch müsste dafür die Frage, wann, wie lange oder wie oft sie aufgestellt wurde, geklärt werden. ZIMMER geht davon aus, dass die Figur lang-

²⁹⁵ HARTWIEG 1988, S. 194.

²⁹⁶ HENGEOSS-DÜRKOP 1994, S. 145–147. HENGEOSS-DÜRKOP weist auf die Bestimmungen des IV. Laterankonzils von 1215 hin, das die Aufbewahrung der Eucharistie *sub clave* vorschreibt. Zudem bestimmte «das Generalkapitel der Zisterzienser [...] im Jahr 1238, dass die Hostie, um einer Entweihung vorzubeugen, in allen Klöstern unter sicherem Verschluss gehalten werden sollte». HENGEOSS bemerkt auch, dass Sakramentsschränke üblicherweise durch das häufige Öffnen und Schliessen Kratzspuren aufweisen, die beim Auferstehungschristus nicht nachgewiesen werden konnten.

²⁹⁷ «[...] eine derartig sorgfältige Aushöhlung [ist] durchaus als eine bemerkenswerte Ausnahmeerscheinung anzusehen.» HARTWIEG 1988, S. 215.

²⁹⁸ HENGEOSS-DÜRKOP 1994, S. 147.

²⁹⁹ ZIMMER 1990, S. 64.

³⁰⁰ HARTWIEG 1990, S. 195.

zeitig in der Nonnenempore aufgestellt worden war, nicht nur kurzzeitig, wie das bei Holzbildwerken sonst meist der Fall war. Die Gründe dafür sind die genannten Indizien: die aufwendige allseitige Bearbeitung, dass die Figur bekleidet wurde, die mutmassliche Verwendung als Reliquiar und dass ihr Standort auf dem Altar in der Klosterchronik erwähnt wird im Zusammenhang mit einem Wunder, das von ihr ausgegangen sei.³⁰¹

Die Ikonografie zusammen mit dem Standort über oder hinter dem Altar im Ostjoch des Nonnenchors fügt die Skulptur des Auferstehenden in eine Reihe mit den Darstellungen des Schöpfergottes an der Südwand (S1) und der des Himmlischen Bräutigams an der Nordwand (n8), die beide thronend von Engeln flankiert werden.³⁰² Die Skulptur muss exakt zwischen diesen Darstellungen gestanden haben. Zudem war sie direkt unterhalb der Majestas Domini (J IV/4a) platziert, die im Deckengewölbe des Ostjochs dargestellt ist, und – quasi in Blickrichtung – schräg unterhalb gegenüber des Auferstehungsmedallions im Joch davor (J III/1b). Ohne die räumliche Komposition zwischen den Bildern und der Skulptur erkannt zu haben oder auf sie einzugehen, sieht auch Petra ZIMMER in der Auferstehungsskulptur mehrere Personifikationen Christi überlagert: den Himmlischen Bräutigam wegen seiner betont jugendlichen Schönheit, den Rex gloriae (bzw. die Majestas Domini) seiner thronenden Haltung wegen, die durch den drapierten Mantel betont ist, und den eucharistischen Christus, womit sie den «verherrlichten Leib Christi» durch die Engel meint.³⁰³

Doch am bemerkenswertesten am Wienhäuser Auferstehenden ist seine Beschaffenheit als Skulptur, seine Dreidimensionalität: In dieser Form ist die Figur

³⁰¹ ZIMMER 1990, S. 71 / 72.

³⁰² Bereits MICHLER stellte eine Ähnlichkeit fest zwischen der Auferstehungsgruppe und der Mittelgruppe der Darstellung des Himmlischen Bräutigams, und zwar sowohl was das jugendliche, gekrönte Antlitz betrifft, als auch was die formale Anlage mit den zwei flankierenden Engeln betrifft. MICHLER 1967, S. 231. Dass diese Ähnlichkeiten und Bezüge erst entdeckt werden müssen, hängt mit dem Einbau der Prieche im Ostjoch zusammen, die die Darstellungen der Frieze unter dem Ostjoch zum Teil oder fast ganz verdecken.

³⁰³ ZIMMER 1990, S. 60.

das bisher einzig bekannte und belegte Beispiel überhaupt.³⁰⁴ Mit der schieren «Leiblichkeit» der Christusdarstellung im Moment der Auferstehung, in dem nach theologischer Vorstellung das Wesen Christi zusätzlich zur menschlichen die göttliche Natur erlangte und den Sieg über den Tod feierte, kommt das Unbegreifliche und damit im eigentlichen Sinn Undarstellbare zu einer plastisch konkreten Form. Dem Himmlischen Jerusalem in seiner räumlichen Dimension als einem in den Nonnenchor hinein erweiterten Ort wird mit dieser Skulptur Nachdruck verliehen und den Nonnen als deren Bürgerinnen der Himmlische Bräutigam «leibhaftig» vor Augen geführt. Die Plastizität der Christusfigur spricht nicht nur den Sehsinn an, sondern auch den Tastsinn. Die Platzierung und die Beschaffenheit der Auferstehendenfigur Wienhausens musste den Betrachterinnen die Möglichkeit der Begegnung und des Berührens in ganz besonderer Weise angeboten haben.³⁰⁵

Nicht nur galt nach zisterziensischer Auffassung das Kloster als das Himmlische Jerusalem auf Erden, allgemein kam in den liturgischen Handlungen, wie sie im 11. und 12. Jahrhundert entworfen und bestimmt wurden, dem Ostteil der Kirche die Bedeutung als Jerusalem explizit zu: «Der Altar, Stätte der Opferhandlung, steht für Jerusalem, die Stätte des Kreuzopfers Christi. Der Priester schreitet zum Altar, wie Christus nach Jerusalem ging, um für uns zu leiden.»³⁰⁶ Die Verleiblichung dieses Momentes der Auferstehung auf Augenhöhe in einer gesamthaft heiligen Schau durch die Verräumlichung des Himmlischen Jerusalem versucht die Kluft zwischen Jenseitigem und Diesseitigem, zwischen Göttlichem und Menschlichem, zwischen Unendlichem und Endlichem für Geist und Körper erfahrbar zu machen. Die Sargkante, auf der der Auferstehungschristus im Heraussteigen thront, wird zum Symbol der Grenze beziehungsweise des Überwindens dieser Kluft.

³⁰⁴ HARTWIEG 1988, S. 214: «Das Thema des auferstehenden Christus mit Sarkophag, Wächterfiguren und möglicherweise Engeln erscheint als vollplastische Darstellung hier erstmals und ohne offensichtliche Vorläufer.»

³⁰⁵ Vgl. hierzu auch DÜMPELMANN 2012: «Die wohl zentralste mediale Grundeigenschaft der Skulptur ist ihr hohes Maß an Wirklichkeitsnähe bei gleichzeitiger Steigerung ihrer räumlichen Präsenz.» S. 20; WENDERHOLM 2006, mit Verweis auf LENTES 2000: «Verwiesen sei [...] auf einen Bildgebrauch auch und gerade im privaten Bereich, der über <über Sehen und Berühren des Bildes den Kontakt zwischen Diesseits und Jenseits herstellt.>» S. 111.

³⁰⁶ SUNTRUP 1978, S. 187.

Auch wenn die Engel einer Darstellungskonvention entsprechen, die sowohl die Christus-Skulptur (ursprünglich) flankierten als auch in gleicher Weise den Schöpfergott, den Himmlischen Bräutigam und den Auferstehungschristus in den Nonnenchormalereien, erfüllen sie dennoch in dieser Hinsicht eine Funktion.³⁰⁷ Als Boten Gottes vermitteln sie zwischen der himmlischen und der irdischen Welt und können insofern als Mittlergestalten jener Botschaft der Überwindung von Leben und Tod verstanden werden. Der auferstandene Christus und die Engel teilen insofern Ähnlichkeiten, als dass sie die Unkörperlichkeit und die Unsichtbarkeit Gottes haben müssten, doch mit dem Menschen nur in eine – mittelbare – Kommunikation treten können, indem sie ihm eine menschenähnliche Körperlichkeit und Sichtbarkeit anbieten. Die markiert einen Grenzbereich, der als Ort der Erscheinung mit WOLF auch vergleichbar ist mit der Metapher des Schleiers: Der Schleier als *Ort* spannt sich zwischen den Grenzwerten der völligen Transparenz und der völligen Verhüllung auf, «das Verborgene kann sich über Konturen aussprechen oder Leerstelle bleiben für das Begehren und Imaginieren des Betrachters»³⁰⁸. Die Plastizität der Christusfigur rückt diese innerhalb der Örtlichkeit des Schleiers nahe an den Grenzwert völliger Transparenz. Doch die einzigartige Figur des Auferstehenden lotet in ihrer Beschaffenheit als Skulptur, in ihrer Geschaffenheit als thronende Figur und in der Art, wie sie im Nonnenchor inszeniert worden war, ebenso die Grenze zwischen den Betrachterinnen und dem Bild aus. Die Einbeziehung der Figur des Auferstehenden in rituelle Handlungen, markiert ihre besondere Nähe zu den Betrachterinnen.

5.5 Jerusalem als Anfangs-, Endpunkt und Zentrum

Fügt man die Skulptur des Auferstehenden und den Raum des Nonnenchors als einen in die Himmlische Stadt transformierten Raum zusammen, gewinnt

³⁰⁷ Ikonografisch gesehen stammen die flankierenden Engel aus Byzanz: «Die Begleitung Christi durch zwei Engel ist ein byzantinisches Element, das in Wienhausen [ausser bei Christi Auferstehung im Deckengewölbe; Anm. C. M.-G.] auch bei der Schöpfungsgeschichte, bei der Zusammenführung Adams und Evas und bei der Strafrede des Herrn vorkommt.» MICHLER 1967, S. 177. Zu ergänzen wäre der Himmlische Bräutigam am Ende des unteren Frieses an der Nordwand.

³⁰⁸ WOLF 2002, S. XI.

die These einer räumlich-physischen Vergegenwärtigung des jenseitigen Endpunktes noch mehr Brisanz. Die Paradoxie zwischen Realpräsenz und Repräsentation der himmlischen Stadt bietet eine Reibungsfläche, die zugleich Schwelle ist, an der das Jenseitige durch Räumlichkeit und skulpturale Leiblichkeit sinnlich erfahrbar werden soll, sich aber zugleich stets entzieht. Dieser Eigenschaft der Flüchtigkeit wird eine dauerhafte Form gegeben, die einem heilsgeschichtlichen Versprechen gleichkommt.

Diese Konzeption des Himmlischen Jerusalem mit dem Auferstehungschristus in seiner Mitte findet im Wesentlichen eine Entsprechung in der Ebstorfer Weltkarte (Abb. 4), wenn auch dort zweidimensional.³⁰⁹ Sowohl die zeitliche Nähe der Entstehung der Weltkarte, der Skulptur des Auferstehenden und des Nonnenchors als auch die geografische Nähe von Ebstorf und Wienhausen, die beide welfische Gründungen sind, lassen den Vergleich zu.³¹⁰ Das Himmlische Jerusalem bildet auf der Ebstorfer Weltkarte das Zentrum als Quadrat von goldenen Mauern mit nach innen gerichteten Türmen und Zinnen (Abb. 5). Inmitten dieser Mauern «thront» der Auferstehungschristus, dessen Darstellung dem Typus der Wienhäuser Skulptur entspricht. Zugleich bildet dieses Jerusalem-Quadrat den Mittelpunkt des Erdrunds der Weltkarte, das als der Leib Christi gezeigt ist, dem oben sein Haupt, zu Seiten des Runds die Hände und unten die Füße zugehörig dargestellt sind. Diese Bildgebung lehnt an den *umbilicum-terrae*-Mythos nach Hieronymus an, wonach Jerusalem der Nabel der Welt ist. Mit der Zentralität der Heiligen Stadt auf dem kartografischen Erdrund und dem auferstehenden Christus darin zeigt die Ebstorfer Weltkarte eine «einmalige Bildkonzeption, die den Nabel-Mythos mit dem Heiligen Grab

³⁰⁹ Die Ebstorfer Weltkarte, die einen Durchmesser von 3,57 Metern hatte, verbrannte 1943 während des Zweiten Weltkrieges; aufgrund von Faksimile-Ausgaben konnte in den 1950er Jahren eine Nachbildung erstellt werden.

³¹⁰ Bereits mehrfach wurde der Auferstehende der Ebstorfer Weltkarte mit der Wienhäuser Skulptur in Verbindung gebracht: Walter ROSIEN stellte die beiden Bildnisse als Tafeln einander gegenüber. ROSIEN 1952, Tafel 10 und 11; Birgit HAHN-WOERNLE sah in der Skulptur den ikonografischen Typus, nach dem derjenige der Karte gestaltet war; HAHN-WOERNLE 1987, S. 96.

Horst APPUHN schliesslich zieht einen Vergleich zwischen dem Antlitz Christi der Wienhäuser Skulptur und dem Kopf Christi, der das Haupt der Ebstorfer Weltkarte bildet (die im Grunde seinen Leib darstellt), und ordnet beide dem römischen Typus des Veronikabildes zu. APPUHN 1991, S. 247, 250.

verbindet».³¹¹ Dabei kommt die Verknüpfung zwischen realer und geistiger Jerusalem-Tradition klar zum Ausdruck, die «ein ausschlaggebendes Moment für den Erfolg der Kreuzzugsbewegung gewesen ist».³¹² Doch die Zentrierung Jerusalems nicht nur auf der Ebstorf-Karte erfolgte zu einem Zeitpunkt, da die Hauptphase der Kreuzzüge bereits abgeschlossen war. «Erst im Moment des rückwärtsgewandten und gleichzeitig zukunftsorientierten Verlangens nach der Heiligen Stadt tendierte man [...] dazu, [...] den Blick auf das spirituelle Jerusalem zu verstärken.»³¹³

Ähnlich wie auf der Ebstorfer Weltkarte, aber räumlich, ist die Konzeption Jerusalems im Nonnenchor Wienhausen gelagert: Die Achse, die eine Verbindung zwischen Irdischem und Himmlischem schafft im Sinn des Nabel-Mythos, bildet die aufgerichtete Christusskulptur, die die Vertikale betont. Der heilsgeschichtliche Akt der Auferstehung wird als transzendenter Akt räumlich repräsentiert. Als Zentrum der Aufmerksamkeit und des liturgischen Handelns fallen in ihm zugleich der Anfangs- und Endpunkt eines Weges durch den Raum zusammen, wie ihn die Wandmalereien vorgeben, indem er auf das Himmlische Jerusalem im Ostjoch verweist. Die Paradoxie wenigstens zwischen dem Zentrum und dem Endpunkt eines Weges scheint sich in der Nabel-Metapher aufzulösen, die auf Durchdringung und Transzendenz angelegt ist.

³¹¹ BAUMGÄRTNER 2001, S. 299.

³¹² HENGESVOSS-DÜRKOP 1991, S. 218.

³¹³ BAUMGÄRTNER 2001, S. 308.

6 Innere Ferne, äussere Nähe – medialer Austausch, performative Nachfolge

Indem Bernhard seine Abtei Clairvaux mit dem Himmlischen Jerusalem gleichsetzte, betrachtete er seine Mönche gleichermassen als Bürger des Himmlischen Jerusalem. Damit ist wiederum angedeutet, dass die äussere Bestimmung des Klosters auf das Selbstverständnis der Mönche wirken sollte. Die sprachbildliche Übertragung des Himmlischen Jerusalem auf das Kloster meint damit auch eine Transformation des Inneren der Mönche.

Im Nonnenchor Wienhausen ist Bernhards Metapher aus der Sprache ins Bild gerückt, die Himmlische Stadt wurde bildlich-malerisch auf und in den Raum übertragen. Damit allein konnte jedoch der Raumkörper noch nicht ins Himmlische Jerusalem transformiert werden, sondern es bedurfte der Nonnen, die selbst zu Bürgerinnen Jerusalems werden sollten. Dieser Vorgang war kein Automatismus, sondern er verlangte den Nonnen einen langen Weg über Andacht, Gebete und Vergegenwärtigung der Passion ab. Mit komplexen Nachvollzugsstrategien, mit Gebetstexten, Ritualen und anderen performativen Praktiken wurde dieser Weg der Nachfolge Christi angestrebt.

Wurde bisher in dieser Arbeit die Bestimmung des Bildes nach theologischer und die Aufgabe des Bildes nach mystischer Auffassung aufgearbeitet – hauptsächlich ausgehend von der theoretischen Wirkung des Einzelbildes –, so genügt diese Perspektive nicht mehr, wenn es darum geht, den Weg zur *unio mystica* mit Christus zu beschreiben. Zwar kam bereits intensiv die Clairvaux'sche Auffassung des Klosterraumes als Jerusalem beziehungsweise als Himmlisches Jerusalem zur Sprache, doch das Moment der Bilderfahrung im Raum, die Auswirkung der räumlichen Anordnung des Bildprogramms und die Ansprüche, die sich daraus an die Nonnen ergaben, wurden bisher noch nicht hinreichend betrachtet. In Kapitel 4.2 wurde der Bildraum der *memoria* besprochen, und es wurde dargelegt, wie und weshalb die Mystiker und philosophischen Theologen des Mittelalters das Gedächtnis als inneren Raum verstanden. Durch die Andacht vor einzelnen Bildern Christi und der Heiligen und

durch die Betrachtung insbesondere der Wundmale Christi sollten dem Raum der *memoria* die richtigen Bilder zugeführt werden. Der konkrete Raum des Nonnenchors und seines Bildprogramms, das die Bewegung seiner Betrachterinnen geradezu erfordert, wird in seiner Bedeutung und Wirkung nun genau erfasst werden. Im Zusammenhang mit dieser Bewegung wurde ebenfalls die *compassio* erwähnt, durch die die Nonnen stufenweise im nachvollziehenden Miterleiden den Weg an Christi Seite finden sollten. Die mystische Auffassung von Christus zugleich als Anfang, Durchgang und Ziel deutet auf die körperliche, nachvollziehende Dimension hin. Das Paradox, einen Weg anzuleiten, der gleichzeitig verbal gar nicht erklärbar ist, führt immer wieder dazu, dass die Erkenntnis nur über die Physis, und zwar in nachvollziehender Wiederholung erreicht werden kann. Das Bildprogramm beziehungsweise die an ihm abzuschreitenden Stationen, die Gebete, Messtexte, Gesänge werden verquickt, um an ein Erleben heranzuführen, das jenseits des sprachlichen Ausdrucks liegt.

Um die performativen Strategien, die damit angesprochen sind und die dabei evident werden, genauer fassen zu können, werden die Beobachtungen aus den Bildbeschreibungen in den Kontext des Nachvollziehens gestellt. Dazu werden die Bildbeobachtungen in mehrfacher Hinsicht ergänzt: Einerseits werden verschiedene Texte aus dem Kloster Wienhausen mit einbezogen wie zum Beispiel mehrere Handschriften, die unter dem Titel *Dornenkron* verzeichnet sind, sowie bekannte Schriften von Heinrich Seuse. Andererseits wird zusammen mit der Skulptur des auferstehenden Christus, die ursprünglich im Nonnenchor stand, das Bildprogramm als genuin räumliches, das durch Bewegung erfahren werden kann, betrachtet. Dabei muss von einem Wahrnehmungsmodell ausgegangen werden, das den sich bewegenden Körper im Raum mit einbezieht, der sich zum einen durchs Schreiten einen eigenen Raum kreiert, zum andern sich selbst in Beziehung setzt zu den Bildern, die das Auge berührt. Mit diesem erweiterten Material wird versucht ein theoretisches Modell der performativen Strategien und schliesslich der Medialität zu entwerfen für die Heilsvermittlung im Nonnenchor.

6.1 Voraussetzungen

6.1.1 «Weich wie Wachs» – weibliche Physis in mittelalterlicher Auffassung

Was gerade die Physis betrifft, so bringen Frauen und Männer nach mittelalterlicher Ansicht unterschiedliche Voraussetzungen mit, die Auswirkungen auf die Empfänglichkeit für Christus hatten. Zwar erachtete die scholastische Theologie für die Seele des Mannes und die Seele der Frau denselben Ursprung, doch erachtete sie die weibliche Konstitution gegenüber der männlichen als schwächer, weshalb die Seele im weiblichen Körper nicht zur vollen Entfaltung kommen könne. Laut den Lehren einiger Ärzte im Mittelalter war den Frauen eine leichte Beeindruckbarkeit eigen. Diese hatte ihren Ursprung gemäss dieser Auffassung in der physiologischen Beschaffenheit, die die Frauen zu «phantasievolleren Wesen» machten als die Männer. Dieser Zusammenhang wurde hergestellt, indem eine Theorie über die Beschaffenheit des Gehirns von der Beschaffenheit des Körpers hergeleitet wurde: «Das weiche, poröse weibliche Gehirn konnte Eindrücke leichter empfangen als der härtere maskuline Körper, ganz so, wie weiches Wachs den Abdruck eines Siegels leichter annimmt.»³¹⁴ Damit galten Frauen als prädestiniert dafür, sowohl göttliche als auch dämonische Eingebungen schnell und leicht aufzunehmen. Deshalb «war es äusserst wichtig, die überaktive weibliche Phantasie mit heiligen Bildern zu prägen, um die teuflischen fernzuhalten»³¹⁵.

Dies könnte eine Erklärung dafür sein, weshalb der Nonnenchor eines Zisterzienserinnenklosters mit einem so reichhaltigen Bildprogramm ausgestattet wurde. Denn wenn auch Bernhard von Clairvaux eine bildreiche Sprache pflegte in seinen Reden und Predigten, so war er doch dem Bildwerk in Kirchen und Klöstern gegenüber eher abgeneigt.³¹⁶ Seiner Meinung nach lenkten die figürlichen Darstellungen von der Andacht ab, ihren Zweck sollten sie nur in der Didaxe

³¹⁴ NEWMAN 2005, S. 107.

³¹⁵ NEWMAN 2005, S. 107.

³¹⁶ «Die Zisterzienser, deren Vordenker Bernhard von Clairvaux den Luxus des Kultgeräts immer wieder als Abirrung brandmarkte, stellten in den Ordensstatuten die Skulpturen und Malereien unter Verbot.» BELTING 1990, S. 342.

erfüllen, wo dem schriftunkundigen Volk die Bibel durch Bilderzählungen beigebracht werden sollte wie zum Beispiel an Kirchenportalen.

Nach den Ausführungen in Kapitel 4.2 müsste man mit Thomas LENTES anstatt vom Gehirn und von der Phantasie eher vom Gedächtnis sprechen, das als innerer Bildraum mit guten, äusseren Bildern geprägt werden musste. So entstehen innere Bilder, die die Seele formen. Die Metapher der Prägung steht dabei «geradezu klassisch für Gedächtnisvorgänge»³¹⁷. Wegen der weichen Beschaffenheit des weiblichen Seelenmaterials musste die Andacht der Frauen strikter geführt werden, um die Prägung präzise zu steuern. Die Bilder, die sich beständig den Augen des Körpers zeigten, sollten nicht die kleinste Zerstreuung zulassen, die den «bösen» Bildern Platz gegeben und damit dem Teufel Eingang in den inneren Gedächtnisraum verschafft hätte.³¹⁸

In der christlich theologischen Auffassung stand der Annäherung der Frauen an Gott über die *ratio* entgegen, «dass ihre intellektuellen Fähigkeiten als von Natur aus geringer und zu klarer Erkenntnis weniger fähig eingestuft wurden. Aus der Analogie Augustins, der dem Mann die *ratio superior* und der Frau die *ratio inferior* zuordnete, entwickelte sich eine Identifizierung der Frau als «Sinnenwesen» und des Mannes als «Vernunftwesen».³¹⁹ Das weibliche Geschlecht bedurfte deshalb der Lenkung durch das männliche, so «wie die Sinne der Lenkung durch die *ratio* bedurften»³²⁰.

Der Unterschied des Zugangs von Frauen und Männern zu Christus und zu Gott wurde im Bildprogramm des Nonnenchors in den Martyriendarstellungen im unteren Szenenfries den Wänden entlang offenkundig, wie bereits aus-

³¹⁷ LENTES 2004, S. 33.

³¹⁸ In diesem Zusammenhang müssten die Umbesetzungen der Frauenrollen in einigen Darstellungen, wie sie in Kapitel 3 beschrieben wurden, eine besondere Wirkung gehabt haben. Bei dem Vorgang der Prägung mussten auch diejenigen äusseren Bilder im Nonnenchor ihre Wirkung tun, die in ihrer Darstellung von der Heiligen Schrift abweichen. Im Besonderen anzusprechen sind hier der Neue Bund, den Gott mit Noah und dessen Frau schliesst anstatt mit dessen Söhnen, wie es das Alte Testament berichtet (N4), die Nähe der beiden Marien bei der Kreuzabnahme und der Grablegung Christi (JII/4b und c), Maria Magdalena mit dem Grabtuch Christi um die Schultern, die als Gläubige dem ungläubigen Thomas vorangestellt wird (JIII/2a); die Mutter Maria, die Christi Stelle einnimmt beim Pfingstereignis (JIII/4a und b).

³¹⁹ SCHLOTHEUBER 2004, S. 105.

³²⁰ Ebd.

geführt wurde. Das Vernunftwesen des Mannes und sein Zugang über die *ratio* zeigt sich an den dargestellten Märtyrern an der Südwand im Wort, das heisst den Spruchbändern in ihren Händen; die Frau als Sinnenwesen gelangt über die Anteilnahme an Christi Leiden zu Gott, indem sie den Platz einer der Marien möglichst nahe an Christi Seite einnimmt.³²¹ Einen Platz einnehmen heisst auch, sich dorthin begeben, sich bewegen. Der Weg über die Sinne ist ein Weg zu Gott, der im Fall der Nonnen nach scholastischer Auffassung gelenkt werden musste. Die Prägung der weiblichen *memoria* sollte nicht nur durch Betrachtung vor sich gehen, sondern die Nonnen sollten das Leiden Christi affektiv erleben. Der bereits mehrfach erwähnte Mystiker Heinrich Seuse, der als Zeitgenosse der Nonnenhaus-Entstehung gelten kann, verstand «den gesamten Bereich des Klosters als einen einzigen Bildort der Imagination des Leidens Christi»³²². Doch die Frage ist, wie der Zugang der Nonnen zu Gott gedacht werden kann.

6.1.2 In der Nachfolge Christi – durch «*compassio*» zur «*unio mystica*»

In Kapitel 3 wurden einige Abweichungen im Bildprogramm des Nonnenchors Wienhausen gegenüber der Heiligen Schrift benannt, die vor allem Umbesetzungen einiger Figuren in biblischen Szenen durch Frauen betreffen. In diesen Darstellungen werden die weiblichen Gestalten gegenüber der Bibel näher an Christus beziehungsweise mehr ins Zentrum gerückt (vgl. das Medaillon mit der Kreuzabnahme oder die Errichtung des Neuen Bundes zwischen Gott und Noah und dessen Frau). Auch mehrfache Austausch- und Wechselbeziehungen zwischen den Marien wurden bei den Bildbeschreibungen evident, insofern die Muttergottes und Maria Magdalena jeweils mit dem gleichen pastellgrünen Gewand und einem roten Umhang gemalt sind. Ähnlichkeit und Austauschmöglichkeiten unter ihnen werden damit suggeriert: Bei der Begegnung zwischen

³²¹ Vgl. hierzu auch SCHLOTHEUBER in Bezug auf den Geschlechterunterschied beim Gotteszugang: Die *virginitas* bei der Nonnenkrönung, durch die die Nonnen Christus im Fleisch ähnlicher werden: «Hier wird der Gotteszugang der geistlichen Frauen in Parallele zu der Vorstellung des Gotteszugangs der Männer zum Ausdruck gebracht, deren *ratio* sich durch *assimilatio* der himmlischen Sphäre angleichen konnte. Da bei den Nonnen diese Angleichung an Christus im körperlichen Sinne verstanden wurde und für diese die Jungfräulichkeit die Voraussetzung war, liess sich der prinzipielle Unterschied im geistigen Leben beider Geschlechter und ihre deutlich verschiedenen Fähigkeiten und Aufgaben analog zur mittelalterlichen Geschlechterlehre verstehen.» S. 158.

³²² LENTES 2004, S. 25.

dem auferstandenen Christus mit Maria Magdalena beispielsweise (JIII/2a) erweist das Spruchband in der Hand Christi Maria Magdalena nicht nur als Gläubige. Es verweist auch auf Maria Magdalena, die beim Gastmahl des Simon zu Füßen Christi kniet, dargestellt im Märtyrerfries (n1), da Christus seine Worte eigentlich an jener Bibelstelle an diese richtet.

In diesen beiden Spezifika (den Umbesetzungen und Austausch-/ Wechselbeziehungen) lässt sich das Bestreben ablesen, die weiblichen biblischen Figuren möglichst nahe an Christus heranzurücken – was natürlich auch als beabsichtigte Aussage an die Klosterfrauen im Konvent betrachtet werden muss. Wie bereits erwähnt, lässt sich der Erzählrichtung den Bildfriesen und unter dem Deckengewölbe entlang anhand der Marien ein Weg nachzeichnen. Dabei könnte Maria Magdalena, die zu Füßen Christi beim Gastmahl des Simon kniet (n1), wohl eine der ersten Stationen gewesen sein. Der Weg führte danach über die Martyrien der weiblichen Heiligen der Nordwand entlang an die Seite des Himmlischen Bräutigams (n8). Die Inschrift auf dem Spruchband des Himmlischen Bräutigams wies die Nonnen auf einen weiteren Weg unter dem Deckengewölbe entlang. Die nächste Maria mit pastellgrünem Gewand und rotem Umhang auf diesem Stufenweg ist die Muttergottes nach der Geburt Christi (JI/1c), darauf folgen die Darstellungen der Kreuzabnahme und Grablegung Christi (JII/4b und c) und schliesslich Maria Magdalena bei der Begegnung mit dem Herrn nach seiner Auferstehung (JIII/2a). Als Ziel dieses Weges wurde das Himmlische Jerusalem bereits mehrfach erwähnt, das im Deckengewölbe des Ostjochs dargestellt ist. Auch hier ist eine Maria abgebildet, nämlich die Muttergottes bei der Marienkrönung. Sie zeigt das Ziel des Weges einer Nonne, die *unio mystica* mit Christus, wo sie der gekrönten Maria gleich im Himmlischen Jerusalem an der Seite des Himmlischen Bräutigams sitzen darf. Diese Verweisbeziehungen unter den Darstellungen der Marien sind nur an der nördlichen Hälfte des Nonnenchors auszumachen, die entsprechend der Zuweisung der Himmelsrichtungen als weibliche Seite bestimmt ist (an der Nordwand sind im unteren Szenenfries ausschliesslich weibliche Heilige dargestellt,

an der Südwand männliche). Bei den männlichen Heiligen an der Südwand wurde die Verbindung zur himmlischen Sphäre über die Schriftbänder dargestellt, wie in Kapitel 3 ausführlich beschrieben; diese fehlen in den Händen der weiblichen Figuren.

Darin wird noch einmal anschaulich, dass der Weg zur *unio mystica* mit Christus über *compassio*, die Nachfolge Christi und seines Leidensweges, führt. In der spätmittelalterlichen Mystik, aber auch in der Erbauungsliteratur wurde sie als der Weg dazu beschrieben. Insbesondere in Seuses Traktat *Das Büchlein der Ewigen Weisheit*, das zwischen 1328 und 1330 entstanden sein muss – also wenige Jahre vor der Ausmalung des Nonnenchors Wienhausen –, kommt dem Mitleiden Marias «ein ausgesprochen grosser Stellenwert zu. Hat doch Maria als erste und in einzigartiger Weise mit ihrem Sohn mitgelitten und kann daher als das Vorbild für alle liebenden Seelen gelten, denen Seuse die Betrachtung des Leidens Christi als schnellsten Weg zur mystischen *unio* empfiehlt.»³²³

Kurt RUH unterscheidet in Seuses *Büchlein der Ewigen Weisheit* (BdeW) zu Recht zwei Arten der Nachfolge Christi, nämlich *compassio* und *imitatio*: «‹Mitleid› ist ein Fremdwort im BdeW. Wo der Begriff vorkommt, bedeutet er das Miterleiden mit Gottes Leiden.»³²⁴ Führt im BdeW der Heilsweg über «das Miterleiden des Leidens Christi» am eigenen Leibe, also über die *imitatio*, so ist die Perspektive in der Narration des Bildprogramms im Nonnenchor deutlich verlagert. Das Mitleiden ist tatsächlich ein Mit-Leiden, wobei nicht das Leid Christi am eigenen Leib erfahren wird, sondern die Pein des Mitansehen-Müssens durch einen mütterlichen Blick von einem Platz an Christi Seite wird physisch erfahren. Drei ins 15. Jahrhundert datierte Handschriften (also später als das Bildprogramm entstanden), die unter dem Namen *Dornenkron* in Wienhausen

³²³ FENTEN 2007, S. 47. Für die sogenannten *Mater-dolorosa*-Kapitel 16, 17, 19 und 20 im *Büchlein der Ewigen Weisheit* bediente sich Seuse nach eigener Aussage eines Textes von Bernhard von Clairvaux. Dieser bezeichnete, wie bereits gesehen, das monchische Leben als «den kürzesten Weg ins Himmlische Jerusalem», was bei Seuse eine Entsprechung hat, wenn er das Mitleiden als schnellsten Weg zur *unio mystica* erachtet – dass nach heutigem Forschungsstand der Quellentext ein pseudo-bernhardischer ist und aus einer anderen Feder stammt, tut dem keinen Abbruch. FENTEN, S. 48.

³²⁴ RUH 1996, S. 440.

archiviert sind (Hs. 31, 60, 69), verdeutlichen dies. Die Hss. 31 und 60 sind in Mittelniederdeutsch verfasst, die Hs. 69 in Latein; offensichtlich wurden auch sie für den persönlichen Gebrauch im Kloster angefertigt zur individuellen Meditation und zur Andacht ausserhalb der täglichen Gebetszeiten im Kloster.³²⁵ In allen drei Handschriften spricht eine Erzählinstanz in der ersten Person zu Christus in der zweiten Person und beschreibt dabei äusserst detailliert und grausam die sogenannten Geheimen Leiden Christi.³²⁶ Die Handschriften erzählen diese Folterungen Christi, wobei auf die Dornenkrone fokussiert wird: *De scarpen dorne helben so ser dorch ge graven dyne ogenbranen dat tu se nycht nodeest rogen Dyn hilge blot is over dyne ogen [und] nese unnidt uth dynen hilgen hovede ge vloten so dat du nowve kondest atem.*³²⁷ Wenn auch das Nachvollziehen dieser Leiden mit einem intensiven körperlichen Empfinden einhergehen sollte, so liegt dieses Empfinden dennoch in der Empathie der Betrachterin, die beschreibt, was sie sieht, und das körperliche Miterleiden in seiner Grausamkeit in der Deskription erzeugt. Wiederum führt der Zugang zu Christus über den Platz an seiner Seite, die Perspektive, aus der die andächtige Meditation der Nonne anhand des *Dornenkron*-Textes erfolgt. Dass das Bildprogramm und die skulpturale Ausstattung im Chor den Nonnen diesen Platz nahelegt beziehungsweise den Zugang zu Christus auf diese Weise, konnte bereits in Kapitel 3.3.3 herauskristallisiert werden. In Seuses BdeW hingegen spricht Maria persönlich über ihre immense mütterliche Pein, und zwar rückblickend auf das Geschehen im Tempus des Präteritum, während die *Dor-*

³²⁵ «Personal prayer books functioned, [...], as a practical and literal means of reforming the soul – of ensuring that the nuns observed correct devotional practices, both inside and outside the confines of the official liturgy and Mass. The variations within individual manuscripts, however, reflect the particular spiritual concerns and personal choices that influenced the structure and reception of each work. Indeed, the very act of reading and copying these texts was a kind of appropriation.» MECHAM 2014, S. 259.

³²⁶ Berichte über die sogenannten Geheimen Leiden Christi erlangten im 14. und 15. Jahrhundert von den Niederlanden her kommend auch in Deutschland grosse Popularität. Sie beschreiben Folterungen Christi, die nicht in den Evangelien aufgezeichnet sind, die aber auf Auszügen aus Prophetien des Alten Testaments basieren. MECHAM 2004, S. 312.

³²⁷ «Die scharfen Dornen haben sich so tief in deine Augenbrauen gegraben, dass du sie nicht mehr bewegen konntest. Dein heiliges Blut ist über deine Augen und Nase, über dein heiliges Haupt geflossen, so dass du nicht mehr atmen konntest.» Hs. 60; 22r-v (Abb. 9).

nenkron-Meditationen Christi Martyrium als aktuelles Geschehen betrachten, das verwendete Perfekt als Tempus betont den Gegenwartsbezug.³²⁸

Die Hss. 60 und 31 weisen zudem auf den ersten Seiten einen Anleitungstext auf, abgehoben in roter Schrift beziehungsweise unterstrichen (Abb. 6 bis 8, 10), der eine andere Sprecherfiguration impliziert als das folgende meditative *Dornenkron*-Gebet. Die Anleitungen erfolgen in der ersten Person Plural und beziehen das Leserinnen- oder Hörerinnenpublikum mit ein. Die Hs. 60 gibt Anleitung über den Ort, wo, und über die Stellung, in der das Gebet stattfinden soll: *Duth beth wert ge heten de dorne kronen unses leven heren were lest vor den belde Christi [...] Dusse dorne kronen schal me beden des sondages nochteren und ok gerne erme sprickt stande iffte knyiende edder in der venyen sunder nycht sittende id sy den sake men kranck were.*³²⁹ Die Nonne soll sich vor das Bild Christi begeben – eine genaue Benennung ist nicht erwähnt – und in diesem Angesicht seine Leiden stehend oder kniend durch das Gebet nachvollziehen.³³⁰

Die Nachfolge Christi soll also über die Betrachtung des Bildes erfolgen, während der die Folterungen durch das Gebet physisch erlebt werden sollen, und zwar dergestalt, dass die Pein einem mütterlichen Mitleiden gleichkommt und die Qualen und Erniedrigungen erlebt werden als solche, die dem eigenen Fleisch und Blut angetan werden. Die Verwendung des Perfekts ist dabei ein Mittel, die Vergangenheit zu vergegenwärtigen und damit auch die Bildhaftigkeit der *Dornenkron*-Meditationen in den Raum der *memoria* aufzunehmen. Indem

³²⁸ Dass es sich hier um eine dialektbedingte Verwendung handeln könnte, wobei keine anderen Vergangenheitsformen zur Verfügung stünden als das Perfekt (wie z. B. im Schweizerdeutschen oder in oberdeutschen Dialekten), kann ausgeschlossen werden, da in anderen volkssprachlichen Texten im Kloster (wie im sogenannten Verslegendar, der Hs. 3) durchaus das Präteritum verwendet wurde. Auch wird in den Gebetstexten des Klosters oft alternierend Latein und Mittelniederdeutsch verwendet, was ebenfalls gegen eine ausgesprochene Dialektbezogenheit spricht.

³²⁹ «Dieses Gebet wird geheissen die Dornenkrone unseres lieben Herren und soll vor dem Bilde Christi gelesen werden. [...] Diese Dornenkronen soll man sonntagsnachts beten und auch gerne, indem man aufrecht stehend spricht oder kniend im kniefälligen Gebet, jedenfalls nicht sitzend, sonst würde man schwächlich [oder: falsch] sprechen.» Hs. 60; 1r–2v (Abb. 6, 7).

³³⁰ Die *Dornenkron*-Gebete aus dem 15. Jh. fallen in die Zeit der Klosterreform, die zum Zweck von «durchgreifenden Disziplinierungsmassnahmen [...] den Gedanken der Christusnähe noch einmal» intensivierte. Dabei wurde der Aspekt der Gemeinschaft hervorgehoben, womit sowohl eine Rechtsstellung der ganzen Klostergemeinschaft gemeint war als auch die Nähe zu Christus aller Nonnen: «Das entsprach den Bemühungen der Reform um Stärkung der Konventsgemeinschaft, nachdem die asketischen Höchstleistungen und mystischen Erlebnisse einzelner Nonnen im 13. und 14. Jahrhundert die Gefahr des Auseinanderfallens der Gemeinschaften deutlich gemacht hatten.» Vgl. SCHLOTHEUBER 2004, S. 167.

Christus als durch Folterungen entstellt beschrieben ist, wird seine Menschlichkeit betont als ein «Symbol seiner erlösenden Menschwerdung»³³¹. Diese Menschlichkeit in der Darstellung ist gleichsam ein erleichterter Zugang für die *compassio* der Nonnen anstelle der Maria.

Im Sinn eines Zugangs oder Heranführens an die *compassio* liesse sich auch die Aufgabe des unteren Szenenfrieses des Bildprogramms im Nonnenchor Wienhausen lesen, namentlich die Art, wie einige weibliche Heilige an der Nordwand dargestellt sind: Einzelne Martyrien weisen eine eklatante Ähnlichkeit auf zu den Passionsdarstellungen Christi im Deckengewölbe. Hervorzuheben sind hier die Martyrien der Heiligen Agathe und Barbara (n4). Die Darstellungsweise von Agathes Fesselung sowie Barbaras Geisselung entspricht ziemlich genau derjenigen der Marter Christi im Deckenmedaillon just darüber (JII/2c). Bemerkenswert ist diese Beobachtung, weil üblicherweise die Märtyrer und Märtyrerinnen auf Darstellungen durch ihre Attribute erkennbar gemacht werden. Im unteren Szenenfries wurde auf dieses ikonografische Mittel weitgehend verzichtet; lediglich die Inschriften in den Rahmungen der Malereien machen ersichtlich, um wen es sich bei den Märtyrerinnen und Märtyrern genau handelt. Diese Eigentümlichkeit in den Martyriendarstellungen erweist sich zusätzlich im Vergleich mit den Märtyrerinnen in der konzentrischen Darstellung des Himmlischen Jerusalem im Ostjoch. Hier sind die Märtyrerinnen in gängiger Weise mit ihren Attributen und an diesen erkennbar dargestellt (JIV/4b): Katharina mit dem Rad, Dorothea mit dem Rosenkorb, Barbara mit dem Drachen und so weiter. Wie in den später entstandenen *Dornenkron*-Meditationen die empathischen Beschreibungen der Martern Christi zeigen die Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen deren Darstellung und derjenigen der Märtyrerinnen, wie das Erleiden gleichen Schmerzes einen Zugang ins Himmlische Jerusalem sein konnte. Den Bildern der Märtyrerinnen, die durch die *Legenda aurea* grosse Popularität hatten, kam nun dadurch, dass sie im Nonnenchor im unteren Fries dargestellt waren, eine wichtige Mittlerfunktion zu zwischen irdischer und himmlischer Sphäre.

³³¹ MECHAM 2014, S. 241: «For example, like the *Dornenkron* meditation, [...] the Man of Sorrows focus on the physical appearance of Christ, both in its beauty and ugliness, providing a visual shorthand for the tradition of Biblical exegesis that transformed Christ's ugliness into a symbol of his redeeming humanity.»

Diese Ausführungen und Annahmen zeigen, dass die Bilder und der Raum in der Auffassung als *corpus* ihre Entsprechung in der Aufnahme und Verinnerlichung der Bilder durch die *compassio* haben. Betrachtung und Ritual führen beständig die äusseren Bilder der Passionsgeschichte in den inneren Bildraum, lenken die Empfindung und prägen das Seelenmaterial. Die Ähnlichkeits- und Austauschbeziehungen der Marien, die die Identifikationsfiguren für die Nonnen waren, weisen zu einem empathischen Erleben der Leiden Christi an, wobei die Differenz zwischen *imitatio* und *compassio* betont werden muss: Die Nachfolge Christi, zu der in Bild und Gebetstexten angeleitet wird, besteht nicht im Erleiden der Martern an Christi Statt, sondern im Miterleiden an seiner Seite durch dessen Mutter Maria und durch die Märtyrerinnen.

6.1.3 Die Bilder als Anleitung zur Bildlosigkeit und Weg zur unio mystica

Sprach ich in Bezug auf die Bildübertragung und Seelenformung bisher davon, dass der als Himmlisches Jerusalem bestimmte Nonnenchor als *corpus mysticum* die Nonnen transformierte und sie zu Bürgerinnen des Himmlischen Jerusalem machte, möchte ich schliesslich noch einmal auf die Bestimmung des Bildes als *velamen* zu sprechen kommen. Fasste ich die Formung des inneren Gedächtnisraumes der Nonnen durch den Begriff *corpus* und sprach von der geradezu körperlichen Aufnahme der Passionsbilder, die die Nonnen nicht nur durch Betrachtung, sondern auch durch *compassio*-Rituale vor die inneren Augen der Seele führten, stellt sich nun auch die Frage des Durchdringens der Bilder und schliesslich der Bildlosigkeit (*bildelosigkeit* nach Heinrich Seuse) als Ziel der Bild-Meditationen.

In der Auffassung der Bilder als *velamen*, in dem das unschaubare Himmlische Jerusalem zur Anschauung gelangt, wird die Materialität der Bilder zur Schwelle, indem sie als etwas gelten, das durchdrungen werden muss, da das Wesentliche nicht in ihnen liegt, sondern hinter ihnen. Die Bilder in diesem Sinn sind materieller Vorschein, der Zugang und Hindernis zugleich ist. Durch die Andacht vor dem Bild kann die Vergegenwärtigung Christi und seines Leidens-

weges gelingen. Aber erst, wenn es gelingt, die konkrete Bildgebundenheit zurückzulassen, kann der Weg ans Ziel zur ewigen Weisheit führen – im Durchdringen der Bilder kann die Bildlosigkeit erreicht werden, der in den Schriften des Mystikers Heinrich Seuse als reinsten aller Andacht die höchste Bedeutung zukam und die das letzte Ziel des mönchischen Lebens sein musste, wie in Kapitel 4.2 ausgeführt.

In dieser mystischen Vorstellung konnte die Bildlosigkeit, der Verlust aller Kreatürlichkeit und damit die grösste Ähnlichkeit mit Gott, nicht ohne Bilder, sondern nur durch das Bild hindurch erreicht werden. Mithilfe der äusseren Bilder sollte die *imago Dei* auf dem Grund der Seele freigelegt und von allen Bildern weltlicher Zerstreuung gereinigt werden. Der Blick auf die äusseren Bilder muss verschlossen werden, erst durch den Verschluss der Sinne kann sich der Blick auf den inneren Bildraum öffnen. Bei Heinrich Seuse «gehört [das Bild] dabei zu den Strategien des sozialen Rückzuges, um ein Leben der Innerlichkeit einzuüben»; es besteht also zumindest bei Seuse kein Widerspruch zwischen äusserem Bilderreichtum und Rückzug durch Verschluss der Sinne.³³² Ähnlich scheint es sich mit dem Bildprogramm zu verhalten, das Anleitung und Weg in einem ist.

Die konzentrische Darstellung des Himmlischen Jerusalem im Deckengewölbe des Ostjochs scheint dagegen eine Darstellung zu sein, die keine affektive Bildbegegnung mehr verlangt, hier hörten die *compassio* und damit der körperhafte Bildgebrauch auf. Diese Darstellung zeigt das Ziel des Weges, wo auch die Anweisung ihr Ende hat. Die heiligen Figuren im Ostjoch werden richtiggehend präsentiert, wie sie in der Himmlischen Stadt Einsitz nehmen, sie werden ruhend gezeigt als Vorbilder, die ans Ziel gelangt sind; deshalb entbehren sie jeglicher Aktivität und heben sich ab von den übrigen Darstellungen an den Wänden und den Jochen im Nonnenchor. Damit zeigt sich die Darstellung des Himmlischen Jerusalem nicht als raumkonstituierend oder diesen transformierend, wie die Wirkung des durchschimmernden Jerusalem anhand der Türm-

³³² LENTES 2004, S. 23.

chen und Zinnen an den Wänden beschrieben wurde. Die konzentrische Darstellung der Heiligen Stadt im Ostjoch wurde in grösstmöglicher Ferne zu den Nonnen konzipiert, da sie weder mit dem Raumkörper verbunden scheint, noch sich anbietet für eine Bildbegegnung in der Andacht der Nonnen. So ist auch die Marienkrönung, die vom Himmlischen Bräutigam vorgenommen wird, im Ostjoch dargestellt, die auf das oberste Ziel jeder Nonne verweist, die *unio mystica* mit Christus zu erlangen, der die ewige Weisheit ist. Dass dieses Ziel in jeder Hinsicht in körperlicher Entfernung dargestellt ist, hiess für die Nonnen, sie mussten den Bilderraum vorerst durchdringen, um schliesslich Einsitz nehmen zu können im Himmlischen Jerusalem. Insofern kann in Bezug auf eine Bilderdurchdringung nur gesagt werden, dass die Darstellung im Ostjoch eine Ahnung dessen gibt, was erreicht wird, wenn die Anweisung gelingt und die Bilder überwunden werden. In der konzentrischen Darstellung des Himmlischen Jerusalem ist damit sozusagen im Bild etwas über die Bildlosigkeit ausgesagt. Sie dürfte am ehesten die Funktion des *velamen* gehabt haben, da sie auf das Abwesende verweist und in ihrer Materialität als Vorschein am meisten den Wunsch erweckt haben dürfte, sie zu durchdringen und selbst dort beziehungsweise «dahinter» sein zu können. Mit Gerhard WOLF und Sybille KRÄMER liesse sich dieses paradoxe Phänomen auch mit dem Begriff der «Spur» fassen: Mit WOLF haben wir den Schleier nicht nur in seiner transparenten Stofflichkeit, sondern als den Ort der Erscheinung verstanden – in Bezug auf das *sudarium* als «Projektion des Antlitzes Christi als Spur des inkarnierten Gottes, die ihren legendären Ursprung gleichsam aus einem Diesseits des Tuches gewinnt»³³³. Die christliche Vorstellung des Himmlischen Jerusalem als Ende, zugleich aber auch als neuer Anfang ist gleichermassen Ausdruck des Vorübergehens Christi und seines Erdenlebens. Die Stadt ging diesem voraus und hinterlässt ihre Spur in der Vorstellung des christlichen Gedächtnisses nach Christi Himmelfahrt als dessen Wohnort und weist damit wieder an allen Anfang zurück – in den Worten KRÄMERs: «Die Anwesenheit der Spur zeugt gerade von der Abwesenheit dessen, was sie verursacht hat. In der

³³³ WOLF 2002, S. XII.

Sichtbarkeit der Spur bleibt das, was sie erzeugte, uns entzogen und unsichtbar: Die Präsenz der Spur vergegenwärtigt die Nichtpräsenz desjenigen, der sie hinterliess. Nicht einen Abwesenden, vielmehr eine Abwesenheit verkörpert die Spur.»³³⁴ Selbst der Weg über die Bilder im Nonnenchor fängt an mit dem Himmlischen Jerusalem in der Fiat-Lux-Darstellung, das allem Anfang vorausgeht und das am Ende im Deckengewölbe des Ostjochs als Spur oder als materieller Vorschein wiederum auf den Eingang ins Paradies verweist.

Das Zusammenführen der Bildbeobachtungen, anhand derer ein Weg im Nonnenchor nachgezeichnet werden konnte, mit den Gebetstexten der *Dornenkron* hat eine Konzeption der Andacht gezeigt, die die Nonnen dazu anleitet, das Leiden Christi aus der Perspektive der Maria nachzuvollziehen: Durch die *compassio* kann der Weg zur *unio mystica* mit Christus erreicht werden. Zu diesem Konzept gehört auch, dass durch eine affektive Bildbegegnung im Raum zusammen mit demütiger Andacht mithilfe der Gebetstexte ein liminaler Zustand geschaffen und zugleich der Gedächtnisraum geprägt werden soll.

6.2 Performativität und Medialität – Nachvollzug und Entzug

Beim Zusammenführen der Beschreibungskategorien «Bild» und «Bildprogramm» mit der Raumkonzeption des Nonnenchors als Himmlisches Jerusalem, der Skulptur des Auferstehungschristus sowie den Andachts- und Gebetshandschriften waren «Räumlichkeit» und «Körperlichkeit» stets wahrnehmungskonstituierende Aspekte. Vor allem bei der These des Wegmodells im Nonnenchor und damit verbunden dem Nachvollziehen des Leidens Christi durch die *compassio* sind diese Aspekte bestimmend für das Gelingen der Übertragung von äusseren Bildern in einen inneren Bildraum und des Übergangs des Geistes zu einer *unio mystica* – oder allgemeiner ausgedrückt: bestimmend für das Gelingen der angestrebten religiösen Kommunikation und Union der Nonnen mit Christus. Dies setzt Präsenz voraus, die erst durch per-

³³⁴ KRÄMER 2008, S. 276–277.

formative Prozesse des Nachvollziehens erzeugt werden kann, die wiederum an Räumlichkeit und Körperlichkeit gebunden sind. Diese Prozesse weisen über die Repräsentations- und Rezeptionsstufe der Bilder hinaus, wobei die Übertragung von Wirkmacht und Deutungshoheit im Zentrum standen. Die dynamischen Vorgänge spielen sich zwischen dem Gebrauch der Bilder, Texte, der Skulptur im Verbund und den Rezipientinnen auf einer stark handlungsbetonten Ebene ab.³³⁵ Damit rücken sowohl «Performativität» als auch «Medialität» ins Blickfeld.

Die Performativität bezeichnet den Handlungsaspekt von Zeichen durch deren Vollzug. Der Begriff der Performativität dürfte im Hinblick auf die Kultur des Mittelalters generell relevant sein, da diese auf «Kommunikation in raumzeitlicher Kopräsenz ausgerichtet ist»³³⁶. Das heisst im Zusammenhang mit der vorliegenden Thematik, dass die Andacht der Nonnen – die ein Gespräch mit Christus ist – nicht nur im Nachvollzug der besprochenen Gebetstexte stattfindet, sondern gleichzeitig an die Bilder im Raum des Nonnenchors gekoppelt ist. Die Beobachtungen und Erkenntnisse der vorangegangenen Kapitel sind daher die Grundlage der folgenden Analyse: Die Beschreibungen der einzelnen Darstellungen und des Bildprogramms als Ganzes haben Rückschlüsse zugelassen über die Bildbetrachtung beziehungsweise über die Auffassung des Wahrnehmungsprozesses in seiner mittelalterlichen Ausprägung. Dies ist die Ausgangsbasis, um der Frage nach der Performativität als Wahrnehmung überhaupt nachgehen zu können. Der Vollzug anhand der Malereien ist das, was im Folgenden interessiert.

Damit ist zugleich bezeichnet, wie das Performative mit dem Medialen in einer Verbindung steht: Die Malereien, die Skulptur des Auferstehenden und die Gebetstexte als Gesamtkonzept des Bildprogramms im Nonnenchor sind das ma-

³³⁵ Die «Formen des Medienverbundes, die mit der wechselseitigen Durchdringung vor allem von Textuellem und Visuellem zu tun haben», sind eines der vier aktuellen Forschungsfelder des Medialen – in Abgrenzung zu den Formen des Medienwechsels, Formen des Medienwandels und Formen des Medienwissens. Vgl. KIENING 2007, S. 312/313.

³³⁶ Arbeitsgruppe Wahrnehmung: Wahrnehmung und Performativität 2004, S. 17. (Die Autorschaften der Ergebnisse aus den einzelnen Forschungsbereichen in diesem Band wird nicht mit den einzelnen Namen erwähnt, sondern jeweils mit der Bezeichnung «Arbeitsgruppe» – dahinter stehen einige Namen, sodass die Erwähnung aller umständlich würde –, die ich hier übernehme.)

terielle Substrat und werden hier als «Medien» verstanden – sie sind «Medien» deshalb, weil sie als Medien gebraucht werden, denn zum Medium kann nur etwas werden, «sofern es als Medium gebraucht wird»³³⁷. Der Gebrauch wiederum «von Medien realisiert sich als ihr Entzug»³³⁸, das heisst, die Übertragungs- beziehungsweise Vermittlungsleistung von Medien ist erst dann gelungen, wenn diese überschritten werden, sie zugunsten dessen, was sie vermitteln, zurücktreten und nicht mehr im Vordergrund der Wahrnehmung stehen. Setzt man diese Aussage in Relation zu jener der «Bilderaustreibung», die nach Heinrich Seuse das Ziel der Bilderbetrachtung beziehungsweise des Bildergebrauchs (vgl. Kapitel 4) sein muss, so lässt sich dieses Medien-Verständnis historisieren und für die Betrachtung des dynamischen Prozesses fruchtbar machen.

Die Bestimmung des Mediums wird mit ROESLER als die eines «Dazwischen» aufgefasst; es «steht als drittes zwischen zwei Momenten und nimmt in der Gesamtheit, die sie bilden, bestimmte Aufgaben wahr. Diese Aufgaben kann man vorläufig und unvollständig als Vermittlung, Übertragung, Transport, Ausdruck, Verkörperlichung usw. beschreiben. Das deutet darauf hin, dass es sich bei dem Begriff «Medium» um etwas handeln muss, das in einen Prozess verwickelt ist, das Teil eines Prozesses ist.»³³⁹ Es geht also einerseits um die Prozesse, die die Medien erst zu Medien werden lassen und die dadurch als Medien erst beschreibbar werden. Andererseits erzeugen Medien, sie bringen hervor, was sie vermitteln. Dieser Prozess der Medialität wiederum entspricht ebenso der Denkfigur des Performativen in dem Sinn, «dass sprachliche Äusserungen nicht nur etwas bezeichnen, sondern dasjenige, was sie bezeichnen, unter gewissen kulturell-sozialen Bedingungen zugleich auch vollziehen»³⁴⁰.

Im Folgenden werden diese medialen und performativen Prozesse darauf hin betrachtet, wodurch ihr Gelingen bedingt ist. Bild und Bildprogramm werden im

³³⁷ Arbeitsgruppe Medien 2004, S. 130.

³³⁸ Arbeitsgruppe Medien 2004, S. 131.

³³⁹ ROESLER 2003, S. 39.

³⁴⁰ KRÄMER 2004, S. 23.

Hinblick auf den medialen und performativen Gebrauch im Raum zusammen mit den Gebetstexten befragt: Wie war die Vermittlung des Heils auf dem monastischen Weg angelegt? Und wie konnte diese Kommunikation zwischen verheissenem, dargestelltem Heil und den Rezipientinnen gelingen?

In mehreren Schritten wird diesen Fragen nachgegangen: Das zentrale Spannungsfeld erstreckt sich zwischen Wahrnehmung und Ereignis. Da das Sehen ein wichtiges Moment ist, wenn es um ein Bildprogramm geht, richtet sich ein gewichtiger Teil der Betrachtung an die Performativität als Wahrnehmung, wobei bereits die Wahrnehmung als Handlung aufgefasst wird und dem Verständnis des Sehsinns als haptische Tätigkeit nachgegangen wird. Wenn man das Sehen als Berühren versteht, so wird das sehende Subjekt in eine Spannung zwischen leiblicher Teilhabe an der gesehenen Materie und Distanzierung versetzt, um das Betrachtete überhaupt erkennen zu können. Teilhabe und Distanz sind konstituierende Modi für das spirituelle Nachvollziehen der Christpassion anhand eines abzuschreitenden Weges zusammen mit Gebetstexten, wie er für den Nonnenchor beschrieben wurde. Sie implizieren Bewegung, Bewegung impliziert Raum, weshalb die Frage, wie sich der spezifische Raum und die Räumlichkeit im Nachvollzug der Einzelnen gestalten, ebenfalls gestellt wird.

Doch zuerst werden im Folgenden vom «Objekt», dem Bildprogramm, ausgehend Aspekte aufgegriffen, mit denen das performative Potenzial des mehrmedialen Wegmodells im Nonnenchor Wienhausen analytisch erfasst werden kann.

6.2.1 Aspekte der Performativität

HERBERICHS/KIENING schlagen drei Aspekte vor, um die Performativität literarischer Texte analytisch zu fassen, nämlich «Sagen als Tun», «Wiederholungen /Wiederholbarkeit» und «Rahmung».³⁴¹ Da es sich nun beim Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit um ein komplexes Bildprogramm im Raum handelt und nicht um einen literarischen Text, tragen zwar die Beschreibungs-

³⁴¹ HERBERICHS/KIENING 2008, S. 13–18.

und Analysekategorien der Wahrnehmung, des Sehens und des Raumes, die weiter unten erklärt werden, zu weitreichenderen Erkenntnissen bei. Doch die Wandmalereien in Wienhausen stehen mit den Texten, mit denen sie verbunden sind, in einem vielschichtigen Wechsel- und Ergänzungsverhältnis, erweitern sie aber auch und deuten sie um, was mit ein Grund sein mag, weshalb sich auch das performative Potenzial des Bildprogramms – das, was als Aufforderung zum Nachvollziehen bereits darin angelegt ist – durch diese Aspekte treffend fassen und beschreiben lässt. Zudem ist die Anlehnung der darstellerischen Mittel, vor allem des Gestaltungselements Medaillon im Deckengewölbe, an die englische Buchmalerei mehrfach beschrieben worden.³⁴² Das macht den Nonnenchor freilich nicht zu einer begehbaren Bibel oder Legenda aurea, doch sind diese Anlehnungen Zeugnis für das performative Potenzial der Texte selbst und ihre Selbstüberschreitung: Einige Zitate aus den zugrundeliegenden Schriften erlangen auf den Spruchbändern einzelner Darstellungen Anweisungsscharakter beziehungsweise wird der Anweisungsscharakter des Zitats gerade dadurch ausgestellt, dass es auf einem Spruchband zu stehen kommt in einer Darstellung, die an einer Schlüsselstelle des beschriebenen Bilderweges platziert ist (z. B. *Transite ad me omnes*, das aus dem biblischen Buch Jesus Sirach stammt; vgl. Kap. 3.3.2). Gleichzeitig ist diese Art, eine Anweisung auszustellen auch Selbstüberschreitung des Bildprogramms, denn damit wird die Dimension des Bildes überschritten und ins Räumliche ausgedehnt, ebenso dort, wo gemalte und plastische architektonische Formen ineinander übergehen.

Das performative Potenzial lässt sich deshalb mit den für die literarische Performativität beschriebenen Aspekten erkennen, die im Folgenden dazu dienen, die detaillierten Beschreibungen der Bilder in Kapitel 3 im Hinblick auf die Performativität im Bilderraum zu ordnen.

Sagen als Tun: Die performative Kraft der Zeichen in der Vormoderne speist sich vom theologischen Logos-Konzept her, der Schöpfungskraft des göttlichen

³⁴² Vgl. MICHLER 1967, S. 182.

Wortes in der Genesis und den Eingangsworten im Johannesevangelium *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat verbum*. Die Welt wurde damit als «Resultat einer Identität von Sprechen und Handeln» aufgefasst. «Dieser Gedanke bot den Hintergrund und Geltungsrahmen für die Übertragung transzendenter Bedingungen auf immanente: Das göttlich inspirierte oder autorisierte Wort, die christliche Offenbarungsmacht von Sprache und Schrift, sie ermöglichten es, Texte mit Transzendenzenergie aufzuladen und mit ontologischen Zügen zu versehen.»³⁴³ Mit diesem Logos-Konzept wird das Bildprogramm des Nonnenchors an seinem Anfangspunkt eingeführt und gleichermassen die darin erzählte Heilsgeschichte angestossen. Sie endet mit der Darstellung der Majestas Domini am Scheitelpunkt des Ostjochs, wo das Himmlische Jerusalem dargestellt ist (vgl. Kapitel 3.3.1). Beide Bilder, das des Schöpfergottes (S1) am Anfang der Genesis-Reihe und das der Majestas Domini (JIV/4a), verweisen einerseits durch die Inschrift des Spruchbandes, andererseits durch ein offenes Buch mit den griechischen Buchstaben Alpha und Omega auf das Logos-Konzept. Durch sie werden die narrativen Bilderreihen mehr als «Veranschaulichungen und Repräsentationen», nämlich eher sogar «Verkörperungen und Realisationen heilsgeschichtlicher Faktizität»³⁴⁴.

Wiederholung/Wiederholbarkeit: Die Wiederholbarkeit sprachlicher Zeichen gilt seit Jacques Derrida als Bedingung schlechthin, um Zeichen überhaupt als solche zu identifizieren: Dieser Prozess der Bedeutungstiftung – als Iterabilität bezeichnet – geschieht durch Wiederholung, indem die ursprüngliche Bedeutung und der neue Kontext sich vermischen. Das bedingt, dass Zeichen aus dem einen Kontext herauslösbar und in einen andern einfügbar sein müssen. Die Iterabilität ist eine Bedingung, damit Handeln durch Sprache überhaupt gelingen kann; sie «stellt einen performativen Sprechakt stets in die Reihe der vorausgegangenen Sprechakte und verleiht ihm eine Identität, die eine Voraussetzung für die wirklichkeitsverändernde Wirkmacht des Wortes ist»³⁴⁵. Mit

³⁴³ HERBERICHS/KIENING 2008, S. 17.

³⁴⁴ HERBERICHS/KIENING 2008, S. 17.

³⁴⁵ HERBERICHS/KIENING 2008, S. 14.

Wiederholungen sind jeweils auch Kontextwechsel verbunden, die bewirken, dass die Iterabilität mit der Veränderung verbunden ist: «Jede durch raumzeitliche Verschiebung charakterisierte Wiederholung eines Zeichens impliziert zugleich sein Anderswerden; Repetition und die Erzeugung von Differenz verschränken sich»³⁴⁶.

Die Darstellungsreihen der Genesis, des Alten und des Neuen Testaments wie auch die Märtyrerlegenden im Nonnenchor Wienhausen schliessen in dieser Manier an bekannte Stoffe an, in der Auswahl und Abfolge einerseits, in den ikonografischen Konventionen andererseits. Dabei sind in einzelnen Darstellungen und sogar in Details einzelner Darstellungen des Bildprogramms Verschiebungen bemerkbar, die auf das Anderswerden einer bildhaften Erzählkonvention der Heilsgeschichte schliessen lassen und/oder einen Kontextwechsel andeuten. Erwähnt seien hier noch einmal die völlig unkonventionelle Darstellung des *Fiat Lux* mit dem Himmlischen Jerusalem (S2), die gegenüber der Bibel veränderte Figurenkonstellation beim Beschluss des Neuen Bundes (N4; dargestellt ist Noah mit seiner Frau anstatt mit seinen Söhnen), aber auch die stehende Maria mit dem geschlossenen Buch in der Hand bei der Verkündigungsdarstellung (JI/1b) und die veränderte Aussage Christi gegenüber Maria Magdalena im *Noli me tangere*-Medaillon (JIII/2a). Dass diese Aktualisierungen von sich wiederholenden biblischen Stoffen, seien es Anpassungen an kloster-, familienpolitische oder andere Bedingungen, den immer neuen Vollzug von Gegebenem ermöglichen, zeigen die Andachtsbilder und Gebetstexte, die zum privaten Gebrauch bestimmt waren. Erwähnt sei nur noch einmal das Osterspielfragment, das ins ausgehende 14. Jahrhundert datiert wird, jedoch eine Randnotiz enthält, die etwa hundert Jahre jünger ist. Durch diese Notiz wird die *Noli-me-tangere*-Szene, die theatralisch wiedergegeben ist, verändert: Die Rolle der Maria Magdalena wird dabei in Anlehnung an die Darstellung des entsprechenden Deckenmedaillons im Nonnenchor erhöht.

³⁴⁶ KRÄMER 2004, S. 16.

Die *Rahmung* soll gewährleisten, dass das Gerahmte kollektive Gültigkeit besitzt. Das folgende Dargestellte oder Erzählte wird durch die Rahmung als göttlich Legitimiertes gekennzeichnet. Im Nonnenchor fallen die rahmenden Darstellungen mit jenen zusammen, die bereits das Logos-Konzept einführen, dem Schöpfergott also und der Majestas Domini. Allerdings übernehmen unterschiedliche Elemente darin die verschiedenen Aufgaben: Wird das Logos-Konzept und die Wirkmacht des Wortes anhand der Inschriften und der Spruchbänder deutlich, so verweist eine fast analoge Bildkomposition auf die Rahmung. Durch die fast gleiche Bildkomposition kann für die Rahmung noch eine dritte Darstellung hinzugezählt werden, nämlich jene des Himmlischen Bräutigams an der Nordwand (n8), die dem Schöpfergott direkt gegenübersteht. Diese lassen sich als Basispunkte eines Dreiecks betrachten, das seinen Scheitelpunkt in der Majestas Domini im Deckengewölbe des Ostjochs hat. Dieses Dreieck korrespondiert mit der Trinitätsdarstellung am Scheitelpunkt des Westjochs diametral gegenüber (JI/1a). Diese rahmenden Darstellungen haben durch den Schöpfergott (S1) Impetuscharakter, durch die Trinitätsdarstellung Beschlusscharakter (durch die Spruchbänder mit den Inschriften: «Da hörte ich die Stimme des Herrn, der sprach: Wen soll ich senden? wer wird uns gehen? Ich sprach: Ich will's, sende mich!»), durch den Himmlischen Bräutigam Anweisungscharakter (durch das Schriftband *Transite ad me omnes*) und durch die Majestas Domini Vollendungscharakter. Sie sind nicht in eine narrative Abfolge integriert, ihre Funktion ist es, die Erzählung des Bildprogramms als «gemäss der Schrift» auszuweisen. Eine zweite Rahmung der Bilderzählung lässt sich erkennen durch die Erschaffung Evas, die Sünderin Maria Magdalena und die Verkündigungsdarstellung (S8, n1, JI/1b). Dieses Dreieck korrespondiert mit der Krönung Marias, mit der Skulptur der Muttergottes, die unter dem Westjoch stand, sowie dem Thron der Äbtissin. Diese zweite Rahmung legitimiert den Anspruch der Nonnen als Bräute Christi und auf den Platz an dessen Seite. Beide Rahmungs-dreiecke übernehmen eine ähnliche Funktion wie die Pro- und Epimythien oder die Pro- und Epilog in literarischen vormodernen Texten.

Die Rahmung und das Gerahmte stehen so «in einem wechselseitigen Implikationsverhältnis», Internes und Externes werden durch den Rahmen verschränkt.³⁴⁷

6.2.2 Wahrnehmung als Performativität – Teilhabe und Distanz

Vom Subjekt ausgehend, von den Nonnen nämlich, interessiert der Vollzug des Bildprogramms im Gebrauch.

Wenn es um Kommunikation über Bilder in einer räumlichen Anordnung geht, ist es in Bezug auf die Performativität sinnvoll, noch einen Moment früher anzusetzen als mit der Auffassung einer jeden Äusserung als Handeln – nämlich mit Performativität im Sinn von Wahrnehmen als Handeln: «Die Frage, was das Performative an Darstellungsformen [...] ausmacht, ist zugleich die Frage danach, welchen Anteil das Sensorische an ihnen hat.»³⁴⁸

Als «konstitutiv für das Performative» gilt die «Zweipoligkeit»: «Sie erstreckt sich zwischen dem, was greifbar, hörbar und sichtbar vorliegt, und demjenigen, der «angesprochen» wird, dem es durch Wahrnehmung zum Ereignis werden kann.»³⁴⁹ Als Modi der Wahrnehmung definiert die Arbeitsgruppe «Wahrnehmung» des Forschungsprojekts «Praktiken des Performativen» *Teilhabe* und *Distanz*.³⁵⁰ Die ontologische Teilhabe, die schon in Kapitel 4 besprochen wurde in Bezug auf den Anteil einer gewissen Realpräsenz des abgebildeten Heiligen, betrifft auch in den Ausführungen der Arbeitsgruppe das «Verhältnis zwischen Dingwelt und Schöpfungsebene»³⁵¹. Auch wird darin auf die zentrale Funktion von Teilhabe im religiösen Kontext des christlichen Mittelalters verwiesen – Wahrnehmung sei eine Teilhabe am Wahrgenommenen. Mit einem Rückgriff auf die Phänomenologie des 20. Jahrhunderts verdeutlicht die Arbeitsgruppe diesen Ansatz: Maurice Merleau-Ponty definiert das Sinnliche als «nichts anderes als eine bestimmte Weise des Zur-Welt-Seins», die sich von einem Punkt des Raumes her anbiete und die der Leib an- und übernehme:

³⁴⁷ HERBERICHS/KIENING 2008, S. 15.

³⁴⁸ Arbeitsgruppe Wahrnehmung 2004, S. 15.

³⁴⁹ Arbeitsgruppe Wahrnehmung 2004, S. 15. Vgl. auch KRÄMER 2004, S. 14.

³⁵⁰ Arbeitsgruppe Wahrnehmung 2004, S. 19–25..

³⁵¹ Arbeitsgruppe Wahrnehmung 2004, S. 19.

Empfindung sei buchstäblich eine Kommunion.³⁵² In dieser Perspektive ist auch das Sehen nicht virtuell zu verstehen, sondern physisch als ein taktilen Erspüren, der Sehsinn ist demnach eine Erweiterung des Tastsinns und insofern eine haptische Wahrnehmung.³⁵³ Das wahrgenommene Objekt und das wahrnehmende Subjekt sind aufeinander bezogen und gehören als zwei Pole demselben Raum beziehungsweise demselben «Leib» zu.

Komplementär zur Teilhabe, aber nicht von ihr losgelöst, verhält sich die *Distanz*. Sie kann als «Vorgang der Reflexion» beschrieben werden, «durch den Selbstwahrnehmung mit Fremdwahrnehmung verschränkt ist».³⁵⁴ Mit dem Modus Distanz wird ein Exzentrum bezeichnet, das es dem Subjekt erst möglich macht, zu objektivieren und zu begreifen.³⁵⁵ Doch Distanz meint nicht ein rein geistiges Vermögen, «mit dem das Subjekt über seine Empfindungen urteilt, sondern ebenfalls eine leibliche und räumliche Form des sozialen Handelns, in der die Spannung zwischen Intimität und Kommunikation immer neu ausagiert wird».³⁵⁶

Mit diesen Prinzipien Teilhabe und Distanz lässt sich Wahrnehmung als ein oszillierender Prozess beschreiben zwischen dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen; die Wahrnehmung als Handlung lässt sich aus der geschlossenen Sphäre des Subjekts herauslösen beziehungsweise das Subjekt löst sich innerhalb von Teilhabe und Distanz ein Stück weit auf. Ein Teil erweitert den eigenen Körper, indem er sich verbindet mit der Materie, die ihm gegenübersteht; der andere Teil entfernt sich von diesem Körper, um diesen selbst zu objektivieren und zu «begreifen». Teilhabe und Distanz sind deshalb nicht als Opposition zu verstehen, vielmehr geht es darum, «die Verknüpfung

³⁵² MERLEAU-PONTY, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966. S. 249.

³⁵³ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang das bis ins Mittelalter hinein einflussreiche platonische Modell der Sehtheorie, «demgemäss das Auge oder der Sehstrahl ein Medium ist, welches Substanzen transportiert und Berührungen herstellt». Vgl. KIENING 2007, S. 288/289.

³⁵⁴ Arbeitsgruppe Wahrnehmung 2004, S. 19.

³⁵⁵ Ähnlich auch KIENING 2007, S. 291, über die Übertragung des Religiösen (in Anlehnung an Friedrich Schleiermacher: Über die Religion. Berlin 1799): «Auch wenn das Religiöse sich im Inneren verströmt, ist seine Mitteilung doch schon wieder gezeichnet durch eine «notwendige Reflexion», die religiöses Empfinden und religiösen Ausdruck voneinander trennt.»

³⁵⁶ Arbeitsgruppe Wahrnehmung 2004, S. 20.

beider als performative Vorgänge in Wahrnehmungsprozessen stark zu machen».³⁵⁷

Den handelnd wahrnehmenden Körper im Raum und die Wahrnehmung im Vollzug – beides setzen die einzelnen Bilder in ihrer Anordnung und Abfolge im Nonnenchor Wienhausen voraus – lassen sich kaum besser fassen als in diesem Ineinander der Wahrnehmungsmodi Teilhabe und Distanz. Angestrebt ist die Teilhabe der Nonnen am mütterlichen Mit-Erleiden Marias, aber auch die Nähe zu Christus über Maria Magdalena. Dies ist Teilhabe im Sinn von Kommunikation, wobei die andächtig Betenden und das wahrgenommene Bild der Maria an der Seite Christi auf demselben ontologischen Horizont anzusiedeln sind. Subjekt und Objekt der Wahrnehmung verbinden sich und gehören eins dem andern zu, ihre Beziehung zueinander lässt sich als die einer gegenseitigen Vermittlung beschreiben, als «Zwischenleiblichkeit», womit die «Verflechtung von Ich und Welt, Innen und Aussen, Natur und Kultur etc.» gemeint ist. Erst diese Verflechtung ermöglicht das Nachempfinden der Leiden Marias, sie ist Voraussetzung dafür.

Einige Anhaltspunkte in Bild und Schriftbändern weisen auf teilhabende und distanzierende Momente hin: Vor allem die Appelle auf den Spruchbändern der Nonnenschmaltzerien, die in auffälliger Weise dialogisch funktionieren³⁵⁸, erweisen die Bilder in ihrer Kohärenz als Raum-Zeit-Bilder. Das heisst, «die Zeitlichkeit der Bilder bringt auch den Betrachter in Bewegung, verlangt eine dynamische Wahrnehmung und zielt auf die mentale Einübung in vorbildliches Verhalten durch Identifikation und Abgrenzung»³⁵⁹. So wird die der Nachvollzug einerseits als Teilhabe perspektiviert: durch Anweisungen nämlich auf den Spruchbändern (*Transite ad me, Venite benedicti patris mei* in n8) und auch durch jene in den Gebetstexten der *Dornenkron*, die vor dem Bild Christi gesprochen werden sollen (z. B. in Hs. 60: *Duth beth wert ge heten de dorne kro-*

³⁵⁷ Arbeitsgruppe Wahrnehmung 2004, S. 21.

³⁵⁸ WEHKING 2009, S. 66; vgl. S. 118, Anm. 226.

³⁵⁹ Arbeitsgruppe Wahrnehmung 2004, S. 23.

nen unses leven heren wese lest vor den belde Christ [...]) (Abb. 4 und 5).³⁶⁰ Durch «raumzeitliche Nähe [erfolgt] Teilhabe im Sinne einer integrierten ›Teilnahme‹ – also einer Partizipation»³⁶¹. Die Inszenierung dieser Teilnahme geschieht nicht im Hinblick auf ein Publikum, wie das der Begriff erwarten liesse, sondern im Hinblick auf ein geläutertes Sein als Braut Christi. Die angestrebte Identität zwischen Braut und Nonne ist zugleich eine entfernte; der Weg, um sie zu erreichen, erfordert Distanz einerseits in der Abgrenzung, die Individuation «durch die Reflexion über ein Aussen Wahrnehmung von sich selbst möglich macht»³⁶². Dank einer raum-zeitlichen Entfernung lässt sich die konzentrische Darstellung des Himmlischen Jerusalem im Ostjoch des Nonnenchors beschreiben, das als Ziel und Wohnung angestrebt, aber als jenseitiges nur im materiellen Vorschein eines Schleiers wahrnehmbar ist.

6.2.3 Performativität und Räumlichkeit – Weg und Raum

Wahrnehmung lässt sich nicht vom Raum, in dem, und vom Ort, an dem sie stattfindet, trennen. Vor allem durch den Weg, der im Bildprogramm des Nonnenchors Wienhausen nachgezeichnet ist, entsteht zwangsläufig eine Räumlichkeit, die über den rein architektonischen Raum hinausgeht. Die Räumlichkeit aber, die entstand, indem die Bilder und deren Bezüge untereinander beschrieben wurden, ist eine andere als die aus der Sicht einer andächtigen Rezipientin, die sich in Klausur der Andacht widmet. Hier der rein beobachtende, pragmatische und analytische Blick, wobei zwischen Subjekt und Objekt eine klare Distanz besteht; dort der fromme Blick, der sich durch die Verbindung mit dem Bild und die einzelnen Stationen der Andacht einen eigenen Raum schafft. In dieser Raumwahrnehmung erweisen sich wiederum *Teilhabe* und *Distanz* als fruchtbare Beschreibungskategorien. Vergleicht man den Weg im Nonnenchor bei-

³⁶⁰ Vgl. auch die Anweisung in der *Dornenkron*-Handschrift 31: *Duth na gescreven beth leset alle dage vor unser leven frouwen belde alse se in der sunne steit*. MECHAM nimmt an, damit werde auf Bildnis des Typus «Madonna im Strahlenkranz» Bezug genommen. MECHAM 2014, S. 239. Damit könnte zum Beispiel die um 1300 entstandene Skulptur der Madonna mit Kind gemeint sein (Abb. 3), die im Nonnenchor unter dem Westjoch platziert war und die in Kap. 5.4 beschrieben wurde, oder auch deren Nachfolgefigur, die nach 1469 gestiftet wurde.

³⁶¹ Arbeitsgruppe Wahrnehmung 2004, S. 20.

³⁶² Arbeitsgruppe Wahrnehmung 2004, S. 20.

spielsweise mit Bonaventuras *Itinerarium mentis in deum* (1259), einem literarischen Stufenmodell eines Weges zu Gott, so ist auch dieses beides: Wegweiser und Weg, Anweisung und Vollzug zugleich.³⁶³ Durch häufige Sprechaktwechsel, durch eine enge Parallelität zwischen der Ich- und Er-Perspektive «baut der Text eine maximale Spannung auf zwischen subjektiver Perspektive und Verallgemeinerbarkeit»³⁶⁴. Der Weg im Bildprogramm des Nonnenchors ist nun ebenso ein räumlich angelegter Weg wie das *Itinerarium* des Bonaventura ein geografisch angelegter auf den Berg Verna ist. Beide sollen durch ihren Vollzug Zugang zu einem geisträumlichen Weg sein und einen Übergang (*transitus*) zur Weisheit, zu Christus, ermöglichen.

In einer performativen Perspektive gedacht ist Raum «kein zuvor gegebenes, nachgerade passives Gefäss. Im Gegenteil erscheint Raum abhängig von dem elementaren Handlungsvollzug des Sich-Bewegens.»³⁶⁵ Die entstehende Räumlichkeit ist die, die durch das Gehen im Raum, durch das Verweilen vor einem Bild und den Gebetsakt davor entsteht. Dieses «System geographischer Elemente [...] bezeichnet den Ort (*lieu*) oder besser Orteraum. Aus ihm wählen die Gehenden über die eingeschlagenen Wege einzelne Orte aus und stellen darüber Verbindungen zwischen den Orten her.»³⁶⁶ Daraus entsteht ein Raum, den Michel DE CERTEAU mit *espace* bezeichnet, der aus der Aktualisierung des «Orteraums»³⁶⁷ hervorgeht und «der sich über den leiblichen Handlungsvollzug des Gehens herstellt. Erst mit dem Akt des Gehens wird aus dem Ort ein Raum, so wie sich auch die Sprache erst über das Sprechen realisiert.»³⁶⁸ Dieser performative Raumbegriff geht von Räumlichkeit nicht als einer statischen, sondern als einer dynamischen Grösse aus, wobei einige Orte darin gar nicht, andere aber immer wieder aufgesucht werden und sich dabei verändern. Ein derart aufgefasster performativer Raum ist abhängig von einem oder mehreren sich bewegenden Subjekten, ohne sie käme der Raum nicht zu seiner

³⁶³ Vgl. KÖBELE 2008, S. 159/160.

³⁶⁴ KÖBELE 2008, S. 161.

³⁶⁵ Arbeitsgruppe Wahrnehmung 2004, S. 26.

³⁶⁶ Arbeitsgruppe Wahrnehmung 2004, S. 26.

³⁶⁷ DE CERTEAU, Michel: *L'invention du quotidien*. Paris 1980. Vgl. auch KRÄMER 2008: ««Raum» ist nicht «Ort.»» S. 124.

³⁶⁸ Arbeitsgruppe Wahrnehmung 2004, S. 26.

Existenz.³⁶⁹ Gemäss einem performativen Raumbegriff werden Körper und Raum aber nicht als getrennte, eigenständige Entitäten verstanden, sondern als durch das Sprechen und/oder Gehen aufeinander bezogene.

In Bezug auf den *transitus*-Gedanken und im Hinblick auf den *unio mystica*, auf den die monastische Andacht und Meditation ausgerichtet waren, ist der Begriff der «Inszenierung» problematisch (wenn auch im Zusammenhang mit dem performativen Raumverständnis durchaus sinnvoll). Denn der durch die Andacht existent und ein Stück weit subjektiv werdende Raum und die durch den Bilder- und Gebetsweg geleitete Nonne sind nicht über ein «Publikum» aufeinander bezogen, sondern über ein erstrebtes, aber unsicheres Ziel – die *unio mystica*. Beide sind angelegt auf einen Aufstieg und mithin auf Grenzüberschreitungen, die jedoch den «paradoxen Effekt haben, dass die Stabilität der Aufstiegs-hierarchie sich überhaupt erst herstellt vor dem Hintergrund höchst instabiler Zustände zwischen allen Ordnungen»³⁷⁰. Mystiker wie Meister Eckhart vertraten den Standpunkt, dass spirituelle Vollkommenheit nicht durch hierarchisch angelegte Stufen zu erreichen sei – auch nicht durch ein Wegkontinuum, das gleichwohl suggeriert, es gebe die Möglichkeit, das Vollkommene zu erlangen durch eine fortschreitend bessere Erkenntnis. Das Vollkommene sei gerade nicht dergestalt, dass es sich durch Übung heranziehen liesse und sich im Verlauf der Zeit abnützte. Das ist die Differenz zwischen dem geografischen und dem mystischen Weg: «Alle Anleitung zum Fortschreiten in spiritueller Vollkommenheit ist nach innen wie nach aussen mit Glaubwürdigkeitsaporien konfrontiert: mit dem Problem instabiler Hierarchien und unendlicher Progression.»³⁷¹

³⁶⁹ Die Arbeitsgruppe Wahrnehmung führt in diesem Zusammenhang den «anthropologischen Raum» ergänzend zum performativen Raumbegriff ein, wobei in beiden Modellen der Ausgangspunkt ist, dass Subjekt und Raum einander gegenseitig bedingen – beide gehen davon aus, dass es weder einen «leeren Sehenden» noch einen «Behälterraum» als rein dreidimensionale geometrische Grösse geben könne. Doch scheint der performative Raumbegriff mehr das Räumliche zu gewichten, während der anthropologische Raum das Subjekt stärker fokussiert. Der performative Raumbegriff scheint mir jedoch die Möglichkeiten bereits zu bieten, die für ein kohärentes Raumverständnis innerhalb der mittelalterlichen Klausurthematik erforderlich sind. Arbeitsgruppe Wahrnehmung 2004, S. 28–30.

³⁷⁰ KÖBELE 2008, S. 160.

³⁷¹ KÖBELE 2008, S. 158.

Was nun die «Inszenierung» anbelangt: Das teleologisch ausgerichtete Bildprogramm im Raum des Chors impliziert einen äusseren, beobachtenden Blick, auf den hin zum Beispiel die *Dornenkron*-Andacht stattfand. Die dialogisch ausgerichteten Gebetstexte sowie die Spruchbänder der Figuren auf den Malereien sind damit Strategien, um diesen göttlichen Blick zu installieren. Eine (Andachts-)Handlung geschieht dann hinsichtlich einer beobachtenden, unsichtbaren höheren Instanz. Die konzentrische Darstellung des Himmlischen Jerusalem im Deckengewölbe des Ostjochs legt dabei das Ziel nahe, Braut Christi zu werden und ins Himmlische Jerusalem einziehen zu können; sie verweist mit der Marienkrönung und mit bereits dort angekommenen Bewohnerinnen (z. B. Märtyrerinnen und geistlichen Jungfrauen), die darin abgebildet sind, auf dieses. Der direktere Blick aber wäre noch derjenige der Skulptur des Auferstehungschristus, der ebenfalls im Ostjoch stand und der in der plastischen Form, seiner annähernden Lebensgrösse und dadurch, dass er über dem Altar platziert war, sich sozusagen als «Ziel vor den Augen» der Nonne darstellte. Gleichzeitig aber ist in diesen Blick, da er der Christusskulptur im Moment der Auferstehung gegeben ist, derjenige des göttlichen Wesens übertragen, einer entfernten und eigentlich unschaubaren Instanz. Durch diesen Blick, der so oder so auf der Nonne ruht, wird die Andacht gelenkt: Ist es der Blick des menschlichen Christus, gestaltet sich die Andacht vor seinen Augen, die Rolle der Nonne ist die jener, die sich ihm als Ziel nähert durch das Miterleben der Leiden Marias. Ist es der göttliche Blick, so muss er als beobachtender überwunden und durchdrungen werden, da ein solcher Blick noch eine Distanz markieren würde zwischen dem Subjekt und dem Ziel der *unio mystica*, ein Hier und ein Dort. Die Grenze des Subjekts in der Rolle der Darbietenden muss in Bezug auf diesen Blick überschritten werden.³⁷²

An diesem Punkt dreht sich das Aussen nach innen, verkehrt sich die Wahrnehmung über den äusseren Blick in einen inneren, der sich weiter einwärts richtet. «Zwischen Bild und Sicht liegt nicht Nachahmung, sondern Teilhabe

³⁷² Ganz im Sinn des mystischen Gedankens des «Sich-Hineinwerfens in Gott.

und Durchdringung.»³⁷³ So beschreibt Jean-Luc NANCY ganz grundlegend die Wirkungsweise des Gleichnisses (das er als grundsätzlichen Lehrmodus in den Evangelien überhaupt erachtet). Mit Teilhabe meint NANCY eine bestimmte Disposition, die beim Gleichnisempfänger schon vorhanden sein muss, um es überhaupt empfangen zu können. Ebenso ist die «Sicht» ein Sehen, das bereits mit einem bestimmten Erkennen verbunden ist, kein leeres Sehen. «Das Gleichnis geht nicht vom Bild zum Sinn, zur Bedeutung: Es geht vom Bild zu einer Sicht, die bereits gegeben oder nicht gegeben war.»³⁷⁴ Das Bild kann nur gesehen werden, wenn der Sinn und die Sensibilität, es zu sehen, bereits gegeben und vorhanden sind. Weder Deutung noch Interpretation verhelfen zu dieser Sicht, die Wahrheit offenbart sich nur dem, der sie ohnehin bereits kennt. Die Sicht als resultierende Fähigkeit der Disposition, hat deshalb nicht nur teil am Sichtbaren, sondern auch am Unsichtbaren. NANCY liest die Erscheinungsszene vor Maria Magdalena im Johannesevangelium ebenfalls als Gleichnis und sieht darin insbesondere die Anrufung der Disposition bei Maria als zentrales Element, indem Christus Maria zuruft: *Noli me tangere*. Er deutet diesen Imperativ als Verbot einer Berührung durch Sehen. Das Sehen als Berühren kann nicht gelingen, denn der Körper ist für die Sinne nicht mehr verfügbar: «Dieser [der Tote] ist nicht ein für alle Mal ‹tot›: Er stirbt auf unbestimmte Zeit, geht unaufhörlich fort. Er sagt ‹berühre mich nicht›, denn seine Präsenz ist die eines unendlich erneuerten oder verlängerten Verschwindens.»³⁷⁵ Der Auferstehungschristus im Nonnenchor fasst in seiner Leib-nahen Form die Präsenz des Verschwindens, die mit dem Seh sinn eben nicht sichtbar sein kann, denkbar paradox.

Das eingehendst besprochene *Noli me tangere*-Medaillon im Deckengewölbe des Nonnenchors scheint die Anrufung an die Disposition der Betrachterin zu enthalten. Die Worte im Spruchband Christi an Maria Magdalena lauten nicht «Berühre mich nicht», sondern «Maria, dein Glaube hat dir geholfen». Der auferstandene Christus in diesem Medaillon wehrt nicht eine vermeintliche Berüh-

³⁷³ NANCY 2008, S. 12.

³⁷⁴ NANCY 2008, S. 11.

³⁷⁵ NANCY 2008, S. 23.

rungsabsicht ab, sondern spricht Maria in ihrer Möglichkeit zur Sicht an, ihn zu erkennen und dadurch auch teil am Verschwindenden, Unsichtbaren zu haben. Die Blickführung im Raum wechselt beständig, indem sie einerseits durch die narrative Linie des Weges gerade den objektivierenden betrachtenden Blick fordert, der aber die Differenz zwischen Subjekt und Objekt voraussetzt. Andererseits führt sie zur Andacht, während der der «Zuschauerblick» eines Unsichtbaren überwunden und in einen einwärts gerichteten Blick verkehrt werden soll. Die Übergänge ereignen sich im Nachvollzug des Weges im Raum, das heisst in jenem Spannungsverhältnis zwischen der Wahrnehmung der Medien und dem Ziel der *unio mystica*.

6.2.4 Performativität und Überwindung der Medien

An diesem Punkt öffnet sich noch einmal die Frage nach den Medien beziehungsweise nach dem Medialen. Das performative Vollziehen der Betrachtung im Nonnenchor oszilliert zwischen Teilhabe und Distanz, zwischen Erkennen und Sehen. Das Sehen ist (nach Aristoteles) «Fernsinn» und erfordert räumlichen Abstand, insofern nicht gesehen werden kann, was direkt auf das Auge zu liegen kommt.³⁷⁶ Die Erkenntnis wiederum hat einen inneren Ursprung und erfordert eine Disposition, die schon gegeben sein muss. Durch die Medien – das sind die einzelnen Bilder sowie das Bildprogramm, die Texte und die Skulptur – wird im Nonnenchor Wienhausen die Disposition über die Sicht zum Erkennen geführt. «Sicht» wird mit NANCY verstanden als das Sehen von nicht leeren Sehenden, das heisst von Sehenden mit einer Disposition. Die als Medien verstandenen Bilder im Verbund mit der Christusskulptur und zusammen mit den Gebets- und Andachtshandschriften übernehmen dabei die Stelle des «Dazwischen». Alles, was die Position eines Dazwischen einnehmen kann, ist an Materialität gebunden, «Medialität [ist] auf Materialität angewiesen».³⁷⁷ Medien vermitteln zwischen zwei Momenten und nehmen Übertragungsaufgaben wahr. Doch ist ihre Position die eines dynamischen Dazwischen, das selbst ontolo-

³⁷⁶ In: KRÄMER 2008, S. 29.

³⁷⁷ PRICA 2010, S. 35.

gisch teilhat, an dem, was es darstellt, und gleichzeitig auf das Abwesende, zu Erreichende verweist; es ist «ein ‹Mittel› und doch mehr als eine bloße ‹Mitte› zwischen zwei Einheiten. Das ‹Medium› ist eine Schnittstelle zwischen verschiedenen Modalitäten der ‹Darstellung› und verschiedenen Modalitäten der ‹Übertragung›. Es ist ein herausgehobener Ort der Paradoxie, weil es sowohl zwischen Präsenz und Absenz als auch zwischen Immanenz und Transzendenz vermittelt.»³⁷⁸ Ein Ort, an dem sich diese herausgehobene Paradoxie beispielhaft zeigt, ist die Skulptur des Auferstehungschristus – um noch einmal auf ihn zurückzukommen –, der die mediale Verkörperung eines solchen «Dazwischen» repräsentiert. Als Abbild des bereits Auferstandenen markiert er seine eigene Unverfügbarkeit sowohl für das Sehen als auch für das Tasten, doch in der Form einer Skulptur ist ihm gerade in dieser Eigenschaft der Unverfügbarkeit eine körperliche Form gegeben. Er steht am Schnittpunkt zweier Bezugsachsen, derjenigen der Immanenz und der Transzendenz, «zwei ‹Achsen›, die ihrerseits Verfügbares und Nicht-Verfügbares [...] verbinden»³⁷⁹. Er ist im Moment des Fortgehens dauerhaft präsent; das Medium der Skulptur macht diesen paradoxen Zustand, der mehr noch ein eigentlich unmöglicher ist, wahrnehmbar. Dennoch funktioniert diese Christusfigur als solches Medium im Nonenchor nur zusammen mit dem Bilderweg und den Gebetstexten durch deren Gebrauch – ein Medienverbund, der die mittelalterliche Suggestion enthält, dass eine Verwandlung des Immanenten ins Transzendente möglich ist.³⁸⁰ Die Materialität der Medien ermöglicht ihren Gebrauch «jedoch immer nur im Hinblick auf ihre ‹Überschreitung›»³⁸¹. Dadurch erst kommt jener Prozess der «Medialität» in Gang: Über das materielle Substrat der Medien werden zwei Entitäten aufeinander bezogen, die Medien übernehmen damit ihre vorläufige Aufgabe der Vermittlung und Übertragung. Die Medialität ist das, was sich im performativen Vollzug zeigt, sowohl dem Wahrnehmungs- als auch dem Handlungsvollzug der Bilder beziehungsweise eines Weges über die Bilder im Raum.

³⁷⁸ KIENING 2007, S. 333.

³⁷⁹ KIENING 2007, S. 332.

³⁸⁰ KIENING 2007, S. 332.

³⁸¹ PRICA 2010, S. 35.

Zusammengefasst gesagt lässt sich der Übertragungs- und Vermittlungsleistung eines Bildprogramms wie desjenigen im Nonnenchor Wienhausen selbst nur über das Herausführen aus der reinen Betrachtung des «kunst-historischen Gegenstandes» nähern. Das heisst, das bipolare Betrachtungsverhältnis des Objekts auf der einen Seite und des betrachtenden Subjekts auf der andern Seite liegt zwar den Überlegungen zur Vermittlung zugrunde, doch ist dieses Betrachtungsverhältnis kein analytisch distanzierendes, sondern ein teilnehmendes. Um dieses Betrachtungsverhältnis zu beschreiben, war es einerseits zwingend, die physischen Zuschreibungen an Frauen im Mittelalter zu klären, um Anhaltspunkte zu bekommen, für welche Empfängerinnen ein solches Bildprogramm überhaupt entworfen wurde. Das monastische Leben der Nonnen wurde weiter als teleologisches, nämlich als auf die *unio mystica* mit Christus ausgerichtetes beschrieben, was wiederum ein handelndes Subjekt impliziert, keine passive Empfängerin.

Mit dem Performativitätsbegriff wurde die Wahrnehmung als Handlung gefasst, womit gleichzeitig nach dem Anteil des Sensorischen an den Bildern gefragt wurde. Da aber das Bildprogramm auch raumkonstituierend ist, der Raum also nicht als rein architektonisch gegebener aufgefasst werden kann, sondern in einer Konzeption als Himmlisches Jerusalem, ist auch dieser eine eigene Darstellungsform. Das warf die Frage auf, welchen Anteil das Sensorische an dieser Darstellungsform habe. Der performative Raumbegriff, bei dem davon ausgegangen wird, dass ein Raum erst existent wird, wenn ein Subjekt sich darin bewegt, eigene Stationen frequentiert und damit einen Raum erschafft, schien diesbezüglich plausibel – vor allem deshalb, weil mit den Gebetstexten der *Dornenkron* und den Kreuzwegstationen in der Hs. 86 Zeugnisse aus dem Kloster Wienhausen vorliegen, die zum Gebrauch der Bilder im Raum anweisen. Eine Ordensschwester in der Andacht war dabei in einer zweifachen Rolle, einerseits in einer teilhabenden, die sich durch das Nachvollziehen der Bilder und der Texte den Raum des Himmlischen Jerusalem innerhalb des Nonnenchors erschuf und sich damit als eigentliche Bürgerin darin bewegte; andererseits in einer distanzierenden betrachtenden Rolle, die über die erhaltenen Anwei-

sungen in Texten reflektieren und kontrollieren musste, dass sie den korrekten, sowohl in Bild als auch in Text vorgegebenen Weg einhielt.

Die Bildprogrammkonzeption – die nicht nur den Raum konstituiert, sondern auch am entferntesten Punkt des Raumes im Ostjoch auf das Himmlische Jerusalem als jenseitiges verweist – zusammen mit der Skulptur des Auferstehungschristus sind das für die Nonnen visualisierte Telos der *unio mystica*. In Bezug auf das mystische Wegmodell, wie es Meister Eckhart und Bonaventura verstanden, ist diese Telos-Gerichtetheit paradox: Zwar hat der Weg ein Ziel und das Ziel einen Namen, dennoch ist das eigentliche Ziel des Weges dessen ständige Erneuerung und Wiederentdeckung. Denn ein von Gott vorgegebener Weg, kann nicht hinter sich gelassen werden und kann sich nicht abnützen, da er sonst kein göttliches Werk wäre. Doch ist diese Paradoxie des «visualisierten Telos» ein Stück weit auf die weibliche Physis zurückzuführen, durch die in mittelalterlichem Verständnis leichte Beeindruckbarkeit der Seele möglich war und die deshalb als besonders lenkungsbedürftig galt.

Vor allem aber sind diese Medien, die die Heilsgeschichte und das Himmlische Jerusalem in den Nonnenchor übertragen, auf ihre Überschreitung hin ausgelegt. Sie verweisen nicht nur auf das, was sie vermitteln, sondern bringen es gleichzeitig hervor, jedoch nur im Hinblick darauf, die Bilder zu überwinden, das heisst: zu einer Verbindung mit dem Übertragenen zu gelangen, die keiner Bilder und anderer Medien mehr bedarf. Dieser Prozess wiederum gelingt nur durch die Medien hindurch, nämlich durch deren performativen Vollzug.

7 Schlusswort

Bei einer Anzahl und Reihenfolge von Bildern in einem Raum kann man «nicht ohne weiteres davon ausgehen, dass ein Programm *existiert*. Man muss seine Existenz, anders als den Raum, erst beweisen.» Der Schluss der Betrachtungen über das Bildprogramm im Nonnenchor Wienhausen führt noch einmal zurück zu BELTINGS, am Anfang dieser Arbeit erwähntem Diktum. Als Programm bezeichnete er «Elemente eines Zusammenhangs, mit welchem ein *bestimmter* Inhalt in einer *bestimmten* Lesart angeboten wird». Ein Programm «erschliesst sich nur ex posteriori».³⁸²

Bereits vor dem Entstehen der vorliegenden Arbeit wurde die malerische Ausstattung des Nonnenchors als «Programm» bezeichnet. Doch durch die Entscheidung, für die Beschreibung der Nonnenchormalereien dem Eintreten der Nonnen in den Chor und von hier der Verlaufsrichtung der Bilderreihen nach zu folgen, wurde eine neue, bestimmte Lesart verfolgt. Sie förderte nicht nur Zusammenhänge zwischen den thematischen Ordnungen der Bilderreihen zutage, sondern auch eine Rahmung, die der bisherigen Betrachtungsweise anhand thematischer Themenzyklen ausgehend von Bibeltexten und Heiligenlegenden verborgen blieben. So konnten Verweise entdeckt werden, die quer durch den Raum das Bildprogramm in seiner Gesamtheit an den Eckpunkten fassen, so wie die Verbindungen vom Schöpfer am Anfang der Genesis (S1) über den Himmlischen Bräutigam (n8) und den thronenden Herrscher (JIV/4a) bis zur Trinität (JI/1a). Auch innerhalb der einzelnen Darstellungsreihen den Wänden entlang und im Deckengewölbe konnten Verbindungen erkannt werden, die die Nonnen direkt anzusprechen und zu einem mystischen Stufenweg aufzurufen scheinen.

Am Unterschied zwischen der Heilsvermittlung männlicher und weiblicher Heiliger im Märtyrerfries, der sich in vorhandenen beziehungsweise fehlenden Spruchbändern zeigte, konnte durch die Begriffe Repräsentation und Stell-

³⁸² BELTING 1977, S. 31.

vertretung eine erste Differenz formuliert und beschrieben werden. Dabei wurde die repräsentative Funktion der männlichen Heiligen herausgearbeitet, die sich durch das Wort ergab, da sie in den Malereien Spruchbänder mit Inschriften in den Händen halten. Stellvertretung dagegen bezeichnete die persönliche körperliche Einnahme der Position eines anderen, was sich in der Hälfte der weiblichen Heiligen abzeichnete: Durch Verweise in Bild (vor allem durch die Farben und Muster der Gewänder) und Schrift (vor allem durch das Spruchband des auferstandenen Christus bei der Begegnung mit Maria Magdalena im Deckenmedaillon) konnten Austausch- und Verweisbeziehungen festgestellt werden, die die Wichtigkeit Marias beziehungsweise beider Marien hervorhoben – vor allem in Bezug auf die physische Christusnähe. Die naheliegende Deutung dabei ist, dass diese Nähe, dieses Verhältnis zwischen Christus und Maria über die Malereien zusammen mit der Anordnung einer Christus- und einer Marienskulptur im Raum repräsentiert wird. Damit wurde der Begriff der Stellvertretung obsolet, da dieses Repräsentations-Verhältnis nicht ein «Handeln an der Statt von Maria» impliziert, sondern ein Miterleiden verlangt mit dem der Muttergottes an Christi Seite. Bei den prominent hervorgehobenen Darstellungen weiblicher Heiliger steht also die Repräsentation eines Nähe-Verhältnisses im Zentrum, bei denjenigen der Männer deren Repräsentation durch das Wort.

Compassio und *unio mystica* waren im Weiteren Stichwörter, mit denen das Mitleiden der Nonnen bezeichnet wurde, indem sie den in den Bildern präsenten Marien begegnen und an ihrer Stelle das Leiden Christi miterleben. Um die Tragweite und die Intensität dieser Bildbegegnungen zu erkennen und einordnen zu können, musste geklärt werden, wie körperliche Präsenz der Heiligen im Bild verstanden und wie die Materialität des Bildes aufgefasst wurde, damit es überhaupt den präsentischen Status eines Heiligen erlangen konnte.

Für die mystische Auffassung des Bildes als Leib Christi konnte mit den dichotomen Termini *corpus* und *velamen* eine Begrifflichkeit gefunden werden, die es ermöglichte, die Paradoxie des Bildes zu veranschaulichen. Diese Paradoxie der gleichzeitigen Innerlichkeit und Äusserlichkeit, Präsenz und Absenz, Imma-

nenz und Transzendenz, Wertigkeit und Nichtigkeit, konnte in ihrer Unauflösbarkeit am Bildprogramm des Nonnenchors nachgezeichnet werden.

Im Weiteren erwiesen sich die Begriffe *corpus* und *velamen* auch als hilfreich, um die Vorgänge der Bildübertragung auf den inneren Seelenraum und – als Paradoxon dazu – den Vorgang der Durchdringung der Bilder zur Bildlosigkeit zu umschreiben.

Die Existenz des Raumes müsse man nicht beweisen, der sei in einer festen Gestalt und als Einheit vorgegeben, so BELTING.³⁸³ Es erwies sich aber durch weitere Beobachtungen am Bildprogramm, dass gerade auch der Raum konstituiert wird, und zwar durch die Ornamentik der Türme, Zinnen und Weinranken, die die Wandmalereien einheitlich fassen. Dadurch konnte die Bestimmung des Wienhäuser Nonnenchors als Himmlisches Jerusalem erkannt werden. Diese Annahme konnte unter anderem mit Aussagen Bernhards von Clairvaux gefestigt werden. Aber auch historisch konnte die Wichtigkeit Jerusalems und des Himmlischen Jerusalems für Wienhausen begründet werden, da die Stifterfamilie sich an Kreuzzügen ins Heilige Land beteiligt hatte. Indem diese These des als Himmlisches Jerusalem konstituierten Raumes mit der ausgearbeiteten dichotomen Begrifflichkeit *corpus* und *velamen* betrachtet wurde, konnte einerseits eine «körperliche» Übertragung des Himmlischen Jerusalem auf den Nonnenchor beschrieben werden, die auch die Nonnen zu Bürgerinnen der jenseitigen Stadt transformierten. Andererseits konnte im Schleier des Bildprogramms der materielle Vorschein der abwesenden Stadt erkannt werden, der durchdrungen werden muss.

Man habe die Existenz eines Bildprogramms erst dann bewiesen, wenn es deutlich wird, welches Programm gemeint sei, so BELTING. «Mit dieser Erkenntnis stoßen wir auf den Kern des Problems. Es ist nicht schwierig, eine Bildgruppe zu einem Sinn zu verbinden. Aber das bleibt so lange eine unverbindliche Tätigkeit, als nicht reklamiert werden kann, dass der ermittelte Sinn

³⁸³ BELTING 1977, S. 31.

auch der ursprünglich intendierte Sinn des Programms ist.»³⁸⁴ Die Problematik, diesem Anspruch gerecht zu werden, so dies in Bezug auf ein mittelalterliches Bildprogramm überhaupt bis ins Letzte möglich ist, liegt nicht nur im Gegenstand selbst, nämlich den Malereien, die in den letzten Jahrhunderten mehreren Restaurierungen unterzogen wurden. Sondern auch darin, dass ein Sinn sich verlagern oder auch intensivieren kann. So kann das Bildprogramm – so es denn als Zeichen verstanden wird – von einem historischen Zeichen einer stark machtpolitischen Absicht, die Kreuzzüge der Welfen mit religiöser Wirkungsmacht abzusichern, zu einem fast ausschliesslich spirituell verstandenen Zeichen werden, sobald diese Kreuzzüge nicht mehr aktuell sind. Den Malereien wurde zusammen mit Gebetstexten, die zum Teil in eine spätere Entstehungszeit fallen als der Nonnenchor, und mit der Skulptur des Auferstehungschristus der Sinnfrage nachgegangen. Anhand dieser Medien im Verbund wurde eine ausgeprägte Zielgerichtetheit beschrieben auf die *unio mystica* hin, der Vermählung der Nonnen mit Christus. Dabei wurde den Aspekten der «Körperlichkeit» und der «Räumlichkeit» nachgegangen, die zuvor schon evident wurden in Bezug auf das repräsentierte Nähe-Verhältnis der Marien zu Christus und auf die Raumkonstitution des Nonnenchors als Himmlisches Jerusalem. Dies geschah mit den medientheoretischen Ansätzen der Performativität und der Medialität: mit einer Analyse jener Prozesse der Übertragungsleistung durch Medien durch deren Gebrauch sowie der Wirkung während und durch deren Nachvollzug.

Ob die Zielgerichtetheit der *unio mystica* der ursprünglich intendierte Sinn des Bildprogramms war, lässt sich nicht restlos beweisen. Fest steht aber, dass auch ein Bildprogramm sich in der zeitlichen Verschiebung und in der Wiederholbarkeit seines Gebrauchs verändern kann. Diese Dynamiken zu fassen, leistet der medientheoretische Ansatz und kann ein fruchtbarer Versuch sein, um Wolfgang KEMPs Forderung nachzukommen, die «sehr wichtige Frage zu erklären, welcher Art die spezifischen Leistungen von narrativer und thematischer

³⁸⁴ BELTING 1977, S. 31.

Ordnung für eine christlich geprägte Bild- und Textkultur sind»³⁸⁵. Denn KEMPs Ansicht nach genügt weder der kunsthistorische, noch der texttheoretische Ansatz, um der Untersuchung von komplexen mittelalterlichen Bildsystemen gerecht zu werden.

³⁸⁵ KEMP 1989, S. 124.

8 Bibliografie

Quellen

AUGSBURG von, David: Vom äusseren und vom inneren Menschen. Übersetzt und herausgegeben von Schlosser, Marianne. St. Ottilien 2009.

BERNHARD VON CLAIRVAUX: Sämtliche Werke. Hg. von Winkler, Gerhard B. et al. 10 Bde. Innsbruck 1990–1999.

BIBEL: Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum. Libreria Editrice Vaticana 1979.

Neue Jerusalem Bibel. Einheitsübersetzung.
Freiburg im Breisgau 2000.

Die Heilige Schrift des Alten und des Neuen Testaments. Verlag der Zürcher Bibel. Zürich 2005.

BONAVENTURA: Itinerarium mentis in Deum. Der Pilgerweg des Menschen zu Gott. Lateinisch – Deutsch; übersetzt von Schlosser, Marianne.
In: Theologie der Spiritualität; Bd. 3 (2004).

CHRONIK und Totenbuch des Klosters Wienhausen. Hg. von Appuhn, Horst. Wienhausen 1986.

EBNER, Margaretha: Briefe. In: Strauch, Philipp (Hg.): Margaretha Ebner und Heinrich von Nördlingen. Freiburg im Breisgau 1882.

EVANGELIUM NICODEMI: Das Evangelium Nicodemi in spätmittelalterlicher deutscher Prosa. Heidelberg 1987.

JACOBUS DE VORAGINE: Legenda aurea. Heiligenlegenden. Ausgewählt und übersetzt aus dem Lateinischen von Jacques Laager. Zürich 1982.

Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Deutsche Übersetzung aus dem Lateinischen von Richard Benz. Köln 1969.

SEUSE, Heinrich: Stundenbuch der Weisheit. Das Horologium Sapientiae übersetzt von Sandra Fenten. Würzburg 2007.

SEUSE, Heinrich: Das Büchlein der Ewigen Weisheit. In: Bihlmeyer, Karl (Hg.): Heinrich Seuse. Deutsche Schriften. Stuttgart 1907. Seite 196 bis 325.

WIENHÄUSER LIEDERBUCH. Hg. von Kaufhold, Peter. Wienhausen 2002.

Restaurierungsberichte, Protokolle, Briefe

BERG, Rinko: Arbeitsdokumentation zu den Untersuchungen, Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen an den Wandmalereien im Nonnenchor des Klosters Wienhausen bei Celle (Niedersachsen). Hannover 1990 (unpubliziert, in Privatbesitz).

LAUSMANN, Manfred: Bericht über die durchgeführten Restaurierungsarbeiten an den Wandmalereien im Nonnenchor des Klosters Wienhausen in

1994. Abschlussbericht. Schwalmstadt 1995 (Ergebnisse teilweise publiziert, siehe KÖNIGFELD / LAUSMANN, 1995; ganzer Bericht im Archiv des Klosters Wienhausen).

Ders.: Bericht über durchgeführte Restaurierungsarbeiten an den Wandmalereien im Nonnenchor des Klosters Wienhausen in 1993. Schwalmstadt 1994 (unpubliziert, im Archiv des Klosters Wienhausen).

Ders.: Bericht über durchgeführte Restaurierungsarbeiten an den Wandmalereien im Nonnenchor des Klosters Wienhausen in den Jahren 1990–1992. Schwalmstadt 1993 (unpubliziert, im Archiv des Klosters Wienhausen).

Ders.: Bericht über durchgeführte Untersuchungsarbeiten an den Wandmalereien im Nonnenchor des Klosters Wienhausen 1988 und Restaurierung eines Probeabschnittes 1989. Wienhausen, Niedersachsen. Schwalmstadt 1990 (unpubliziert, im Archiv des Klosters Wienhausen).

Protokoll der Planungsbesprechung für Restaurierungsmassnahmen im Nonnenchor im Kloster Wienhausen. Wienhausen 1995 (im Archiv des Klosters Wienhausen).

Gertrud Irwahn, Äbtissin: Bericht über Zustand der Malereien Anfang 1953. Wienhausen, 22. Januar 1953 (im Archiv des Klosters Wienhausen).

Sekundärliteratur:

ADAM, Eva-Maria: Maria Magdalena in geistlichen Spielen des Mittelalters. Diss. Zürich 1996.

AHLERS, Gerd: Weibliches Zisterziensertum im Mittelalter und seine Klöster in Niedersachsen. Berlin 2002.

APPUHN, Horst: Datierung und Gebrauch der Ebstorfer Weltkarte und ihre Beziehungen zu den Nachbarklöstern Lüne und Wienhausen. In: Kugler, Hartmut (Hg.): Ein Weltbild vor Columbus. Die Ebstorfer Weltkarte. Weinheim 1991. Seite 245–259.

APPUHN, Horst: Kloster Wienhausen. Wienhausen 1986.

APPUHN, Horst: Der Fund vom Nonnenchor. Wienhausen 1973.

APPUHN, Horst; HEUSINGER von, Christian: Der Fund kleiner Andachtsbilder des 13. bis 17. Jahrhunderts in Kloster Wienhausen. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. IV (1965). Seite 157–238.

APPUHN, Horst: Der Auferstandene und das Heilige Blut zu Wienhausen. Über Kunst und Kult im späten Mittelalter. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte; Heft 1 (1961). Seite 75–138.

- BATHE, Uwe: Der romanische Kapitelsaal in Brauweiler. Eine kritische Bestandesaufnahme seiner Architektur, Bauskulptur und Malerei. Köln 2003.
- BAUMGÄRTNER, Ingrid: Die Wahrnehmung Jerusalems auf mittelalterlichen Weltkarten. In: Bauer, Dieter (Hg.): Jerusalem im Hoch- und Spätmittelalter. Konflikte und Konfliktbewältigung – Vorstellungen und Vergegenwärtigungen. Frankfurt a. M. 2001. Seite 271–334.
- BEEBE, Kathryn: The Jerusalem of the Mind's Eye: Imagined Pilgrimage in the Late Fifteenth Century. In: Kühnel, Bianca et al. (Hgg.): Visual Constructs of Jerusalem. Thurnout 2014. S. 409–419.
- BELTING, Hans: Bild-Anthropologie. München 2001.
- BELTING, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.
- BELTING, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 2000³ (1981).
- BELTING, Hans: Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei. Berlin 1977.
- BOTTERILL, Steven: Dante and the Mystical Tradition. Bernard of Clairvaux in the Commedia. Cambridge 1994.
- BREDERO, Adriaan H.: Christenheit und Christentum im Mittelalter. Über das Verhältnis von Religion, Kirche und Gesellschaft. Stuttgart 1998.
- BREDERO, Adriaan H.: Bernhard von Clairvaux (1091–1153). Zwischen Kult und Historie. Stuttgart 1996.
- BÜHRING, Joachim; MAIER, Konrad et al.: Die Kunstdenkmale des Landkreises Celle im Regierungsbezirk Lüneburg. Wienhausen. Die Kunstdenkmale des Landes Niedersachsen, Bd. 34;1–2 (1970).
- BÜTTNER, Frank O.: Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung. Berlin 1983.
- BÜTTNER, Philipp: Bilder zum Betreten der Zeit. Bible moralisée und kapetingisches Königtum. Allschwil 2002.
- BYNUM, Caroline Walker: Formen weiblicher Frömmigkeit im späteren Mittelalter. In: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Essen und Bonn. München 2005. Seite 118–129.
- CULLMANN, Oscar: Heil als Geschichte. Heilsgeschichtliche Existenz im Neuen Testament. Tübingen 1965.
- DAUVEN-VAN KNIPPENBERG, Carla: Ein Schauspiel für das innere Auge? Notiz zur Benutzerfunktion des Wienhäuser Osterspielfragments. In: Christa Tuczay (Hg.) «Ir sult sprechen wilekomen». Grenzenlose Mediävistik. Bern 1998. Seite 778–787.

- DEGLER-SPENGLER, Brigitte: «Zahlreich wie die Sterne des Himmels». Zisterzienser, Dominikaner und Franziskaner vor dem Problem der Inkorporation von Frauenklöstern. In: Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte; Bd. 5 (1986). Seite 37–50.
- DEGLER-SPENGLER, Brigitte: Die religiöse Frauenbewegung des Mittelalters. Konversen – Nonnen – Beginen. In: Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte; Bd. 3 (1984). Seite 75–88.
- DEGLER-SPENGLER, Brigitte: Zisterzienserorden und Frauenklöster. Anmerkungen zur Forschungsproblematik. In: Elm, Kaspar (Hg.): Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Ergänzungsband. Köln 1982. Seite 213–220.
- EBERL, Immo: Die Frauenzisterzen des Zisterzienserordens. Entstehung und Entwicklung des weiblichen Ordenszweiges im Umfeld des Ordens. In: Klueting, Edeltraud (Hg.): Fromme Frauen – unbequeme Frauen? Weibliches Religiosentum im Mittelalter. Hildesheim 2006. Seite 45–65.
- EBERL, Immo: Die Zisterzienser. Geschichte eines europäischen Ordens. Stuttgart 2002.
- ENDRES, Johannes; WITTMANN, Barbara; WOLF, Gerhard: Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher. München 2005.
- FENTEN, Sandra: Mystik und Körperlichkeit. Eine komplementär-vergleichende Lektüre von Heinrich Seuses geistlichen Schriften. Würzburg 2007.
- FISCHER-LICHTE, Erika; KASTEN, Ingrid (Hgg.): Transformationen des Religiösen. Performativität und Textulität im geistlichen Spiel. Berlin 2007.
- FISCHER-LICHTE, Erika et al. (Hg.): Praktiken des Performativen. Paragrana; Bd. 13 (2004).
- FISCHER-LICHTE, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2004.
- FISCHER-LICHTE, Erika et al. (Hg.): Performativität und Ereignis. Tübingen 2003.
- FISCHER-LICHTE, Erika et al. (Hg.): Theorien des Performativen. Paragrana; Bd. 10 (2001).
- FRICKE, Beate: Ecce Fides. Die Statue von Conques. Götzendienst und Bildkultur im Westen. Paderborn 2007.
- GALLISTL, Bernhard: Eine ikonographische Besonderheit am Heiligen Grab von Wienhausen. In: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart. Jahrbuch des Vereins für Heimatkunde im Bistum Hildesheim; Jg. 53 (1985). Seite 53–61.
- GEERTZ, Armin W.: Religion, tradition, and renewal. Aarhus 1991.

- GORMANS, Andreas; LENTES, Thomas (Hgg.): Das Bild der Erscheinung. Die Georgsmesse im Mittelalter. Berlin 2004.
- GRUNDMANN, Herbert: Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Darmstadt 1961.
- HAAS, Alois M.: Nim din selbes war. Studien zur Lehre von der Selbsterkenntnis bei Meister Eckhart, Johannes Tauler und Heinrich Seuse. Fribourg 1971.
- HAMBURGER, Jeffrey F; SUCKALE, Robert: Zwischen Diesseits und Jenseits. Die Kunst der geistlichen Frauen im Mittelalter. In: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Bonn und Essen. München 2005. Seite 20–39.
- HAMBURGER, Jeffrey F.: Am Anfang war das Bild. Kunst und Frauen-spiritualität im Spätmittelalter. In: Eisermann, Falk; Honemann, Volker; Schlotheuber, Eva (Hgg.): Studien und Texte zur literarischen und materiellen Kultur der Frauenklöster im späten Mittelalter. Leiden 2004. Seite 1–44.
- HAMBURGER, Jeffrey F.: The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany. New York 1998.
- HAMBURGER, Jeffrey F.: Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent. London 1997.
- HAMM, Bernd: Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen. Tübingen 2011.
- HAMM, Berndt: Die «nahe Gnade» – innovative Züge der spätmittelalterlichen Theologie und Frömmigkeit. In: Aertsen, Jan A.; Pickavé, Martin (Hgg.): «Herbst des Mittelalters»? Fragen zur Bewertung des 14. und 15. Jahrhunderts. Miscellanea Mediaevalia; Bd. 31 (2004). Seite 541–557.
- HARTWIEG, Babette: Drei gefasste Holzskulpturen vom Ende des 13. Jahrhunderts im Kloster Wienhausen. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung; Jg. 2/Heft 2 (1988). Seite 187–262
- HASCHER-BURGER, Ulrike: Verborgene Klänge. Inventar der handschriftlich überlieferten Musikhandschriften aus den Lüneburger Frauenklöstern bis 1550. Hildesheim 2008.
- HEIMANN, Adelheid: Trinitas Creator Mundi. In: Journal of the Warburg Institute; Bd. 2 (1938). Seite 42–52.
- HEINZ, Andreas: Die Verehrung heiliger Frauen in einer mittelalterlichen Frauenzisterze. Das Zeugnis des Gebetsbuchs aus St. Thomas an der Kyll (um 1300). In: Cistercienserchronik. Forum für Geschichte, Kunst, Literatur und Spiritualität des Mönchtums; Bd. 104 (1997). Seite 61–76.

- HENGEOSS-DÜRKOP, Kerstin: Skulptur und Frauenkloster. Studien zu Bildwerken aus der Zeit um 1300 aus Frauenklöstern des ehemaligen Fürstentums Lüneburg. Berlin 1994.
- HENGEOSS-DÜRKOP, Kerstin: Jerusalem – Das Zentrum der Ebstorf-Karte. In: Kugler, Hartmut (Hg.): Ein Weltbild vor Columbus. Die Ebstorfer Weltkarte. Weinheim 1991. Seite 205–222.
- HERBERICH, Cornelia; KIENING, Christian (Hg.): Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte. Zürich 2008.
- HOFMANN, Hasso: Repraesentatio. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Berlin 1974.
- IMDAHL, Max: Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. München 1980.
- JÄGGI, Carola: Raum als symbolische Kommunikation – symbolische Kommunikation im Raum. In: Andenna, Giancarlo (Hg.): Religiosità e viviltà. Le comunicazioni simboliche (secoli IX–XIII). Mailand 2009. Seite 183–220.
- JÄGGI, Carola: Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert. Petersberg 2006.
- JÄGGI, Carola; LOBBEDEY, Urs: Kirche und Klausur. Zur Architektur mittelalterlicher Frauenklöster. In: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Bonn und Essen. München 2005. Seite 88–103.
- JANOWSKI, J. Christine; JANOWSKI, Bernd; LICHTENBERGER, Hans P. (Hg.): Stellvertretung. Theologische, philosophische und kulturelle Aspekte; Bd. 1 (2006).
- KAMMEL, Frank Matthias: Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Ausstellungskatalog. Nürnberg 2000.
- KEMP, Wolfgang: Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen. München 1994.
- KEMP, Wolfgang: Das letzte Bild. Welt-Ende und Werk-Ende bei Giotto und Dante. In: Stierle, Karlheinz et al. (Hgg.): Das Ende. Figuren einer Denkform. München 1996. Seite 415–434.
- KEMP, Wolfgang: Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung. München 1989.
- KEMP, Wolfgang: Mittelalterliche Bildsysteme. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 22. Marburg 1989. Seite 121–134.
- KEMP, Wolfgang: Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster. München 1987.
- KIENING, Christian: Medialität in mediävistischer Perspektive. In: Poetica; Bd. 39 (2007). Seite 285–352.

- KIENING, Christian: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur. Frankfurt a. M. 2003.
- KÖBELE, Susanne: Bonaventura. *Itinerarium mentis in Deum* (1259). In: Herberichs, Cornelia; Kiening, Christian (Hg.): Literarische Performativität. Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen; Bd. 3 (2008). Seite 157–178.
- KOCH, Eva Maria: Adam erschaffen und erlöst. Die Genesis-Fresken im Nonnenchor und im Kloster Wienhausen. In: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart; Heft 56 (1988). Seite 18–38.
- KOHWAGNER-NIKOLAI, Tanja: «Per manus sororum ...» Niedersächsische Bildstickereien im Klosterstich (1300–1583). München 2006.
- KÖNIGFELD, Peter; LAUSMANN, Manfred: Restaurierung der mittelalterlichen Wandmalereien im Nonnenchor des Klosters Wienhausen. In: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Jg. 15 / Nr. 3 (1995). Seite 90–94.
- KONRAD, Robert: Das himmlische und das irdische Jerusalem im mittelalterlichen Denken. Mystische Vorstellung und geschichtliche Wirkung. In: Bauer, Clemens et al. (Hgg.): *Speculum historiale*. Geschichte im Spiegel von Geschichtsschreibung und Geschichtsdeutung. Freiburg i. Br. 1965. Seite 523–540.
- KORN, Ulf-Dietrich: Die Glasmalereien. Wienhausen 1975.
- KRÄMER, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt a. M. 2008.
- KRÄMER, Sibylle: Performativität und Medialität. Paderborn 2004.
- KRENN, Margit (Hg.): Heilsspiegel. *Speculum humanae salvationis*. Handschrift 2505 der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt. Darmstadt 2006.
- KRINSKY, Carol Herselle: Representations of the Temple of Jerusalem before 1500. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 33 (1970). S. 1–19.
- KRÜGER, Klaus (Hg.): *Curiositas*. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit. Göttingen 2002.
- KRÜGER, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien. München 2001.
- KRÜGER, Klaus; NOVA, Alexander: Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit. Mainz 2000.
- KUCHARZEWSKI, Ingelies: Die Gewölbemalereien in der Kirche zu Meldorf Dithmarschen und ihre Quellen. Frankfurt a. M. 1996.

- Die KUNSTDENKMALE DES LANDKREISES CELLE. Im Regierungsbezirk Lüneburg. Bearbeitet von Bühring, Joachim; Maier, Konrad. Die Kunstdenkmale des Landes Niedersachsen, Bd. 34 (1970).
- LÄHNEMANN, Henrike: Der Auferstandene im Dialog mit den Frauen. Die Erscheinungen Christi in den Andachtsbüchern des Klosters Medingen. In: Koldau, Linda Maria (Hg.): Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern. 2010. Seite 106–134.
- Die Erscheinungen Christi nach Ostern in Medinger Handschriften. In: Dauven-van Knippenberg, Carla; Herberichs, Cornelia; Kiening, Christian (Hg.): Medialität des Heils im späten Mittelalter. Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen; Bd. 10 (2009). Seite 189–202.
- LEERHOFF, Heiko: Wienhausen. In: Norddeutschland. Die Männer- und Frauenklöster der Zisterzienser in Niedersachsen, Schleswig-Holstein und Hamburg. Germania Benedictina; Bd. 12 (1994). Seite 756–791.
- LENTES, Thomas: Der mediale Status des Bildes. In: Ganz, David; Lentès, Thomas: Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne. Berlin 2004. Seite 13–75.
- LENTES, Thomas: Inneres Auge, äusserer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters. In: Schreiner, Klaus (Hg.): Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen. München 2002. Seite 179–220.
- LENTES, Thomas: Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Auswertung der symbolischen Form der Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.–16. Jahrhunderts. In: Krüger, Klaus; Nova, Alexander (Hgg.): Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit. Mainz 2000. Seite 21–46.
- LENTES, Thomas: Die Gewänder der Heiligen. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Gebet, Bild und Imagination. In: Kerscher, Gottfried (Hg.) Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur. Berlin 1993. Seite 120–151.
- LIPPHARDT, Walther: Lateinische Osterfeiern und Osterspiele. 2 Bde. Berlin, New York 1976.
- LIPPHARDT, Walther: Die Visitatio sepulchri im Zisterzienserinnenklöstern der Lüneburger Heide. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur; Bd. 1 (1972). Seite 119–127.
- LOWDEN, John: The making of Bibles moralisées. Pennsylvania 2000.
- MAIER, Konrad: Kloster Wienhausen. Geschichte, Architektur und bildende Kunst. Ein Überblick. Wienhausen 1997.

- MANTE, Axel: Ein niederdeutsches Gebetbuch. Aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Lund 1960.
- MATTERN, Tanja: Literatur der Zisterzienserinnen. Edition und Untersuchung einer Wienhäuser Legendenhandschrift. Tübingen 2010.
- MATTERN, Tanja: Liturgie im Text. Vermittlungsstrategien der Wienhäuser Messallegorese. In: Dauven-van Knippenberg, Carla; Herberichs, Cornelia; Kiening, Christian (Hg.): Medialität des Heils im späten Mittelalter. Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen; Bd. 10 (2009). Seite 217–239.
- MAURMANN, Barbara: Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters. Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren. In: Münstersche Mittelalter-Schriften; Bd. 33 (1976). Seite 135–146.
- MECHAM, June L.: A Northern Jerusalem. Transforming the Spatial Geography of the Convent of Wienhausen. In: Spicer, Andrew; Hamilton, Sarah (Hgg.): Defining the Holy. Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe. Ashgate (GB) 2005. Seite 139–160.
- MECHAM, June L.: Sacred Vision, Sacred Voice. Performative Devotion and Female Piety at the Convent of Wienhausen, circa 1350–1500. Diss.-Manuskript. Universität Kansas 2004.
- MECHAM, June L.: Sacred Communities, Shared Devotions. Gender, Material Culture, and Monasticism in Late Medieval Germany. Hg. von Beach; Berman; Bitel, Lisa. Diss. Thurnhout 2014.
- MICHLER, Wiebke: Kloster Wienhausen. Die Wandmalereien im Nonnenchor. Wienhausen 1968.
- MICHLER, Wiebke: Die Wand- und Gewölbmalereien im Nonnenchor des ehemaligen Zisterzienserinnenklosters Wienhausen. Göttingen 1967.
- MITHOFF, Hector Wilhelm Heinrich: Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Eine Darstellung mittelalterlicher Kunstwerke in Niedersachsen und nächster Umgebung. Hannover 1853.
- MOHN, Claudia: Mittelalterliche Klosteranlagen der Zisterzienserinnen. Petersberg 2006.
- MOLSDORF, Wilhelm: Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Graz 1984 (1926).
- MUS, Rianne: «Ik han mynen heren sen, des mach ik wol der warheyt gen». Die «Thomasszene» im Wienhäuser Osterspielfragment. In: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik; Bd. 65 (2009). Seite 237–250.
- MUSCHIOL, Gisela: Das «gebrechlichere Geschlecht» und der Gottesdienst. Zum religiösen Alltag in Frauengemeinschaften des Mittelalters. In: Schilp, Thomas et al. (Hgg.): Herrschaft, Bildung und Gebet. Gründung und Anfänge des Frauenstifts Essen. Essen 2000. Seite 19–27.

- MUSCHIOL, Gisela: Liturgie und Klausur. Zu den liturgischen Voraussetzungen von Nonnenemporen. In: Crusius, Irene (Hg.): Studien zum Kanonissenstift. Göttingen 2001. Seite 129–148.
- NANCY, Jean-Luc: Noli me tangere. Zürich 2008.
- NEWMAN, Barbara: Die visionären Texte und visuellen Welten religiöser Frauen. In: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Essen und Bonn. München 2005. Seite 104–117.
- PRICA, Aleksandra: Heilsgeschichten. Untersuchungen zur mittelalterlichen Bibelauslegung zwischen Poetik und Exegese. Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen; Bd. 8 (2010).
- QUAST, Bruno: Vom Kult zur Kunst. Öffnungen des rituellen Textes in Mittelalter und früher Neuzeit. Bibliotheca Germanica; Bd. 48 (2005).
- RAGOTZKY, Hedda; WENZEL, Horst (Hgg.): Höfische Repräsentation. Tübingen 1990.
- RIGGERT, Ida-Christine: Die Lüneburger Frauenklöster. Hannover 1996.
- ROESLER, Alexander: Medienphilosophie und Zeichentheorie. In: Munker, Stefan; Roesler, Alexander; Sandbothe, Mike (Hgg.): Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt a. M. 2002. Seite 34–52.
- SAUER, Georg: Jesus Sirach / Ben Sira. Aus der Reihe: Das Alte Testament deutsch. Apokryphen; Bd. 1 (2000).
- SCHLOTHEUBER, Eva: Bücher und Bildung in den Frauengemeinschaften der Bettelorden. In: Schlotheuber, Eva et al. (Hgg.): Nonnen, Kanonissen und Mystikerinnen. Religiöse Frauengemeinschaften in Süddeutschland. Göttingen 2008.
- SCHLOTHEUBER, Eva: Sprachkompetenz und Lateinvermittlung. Die intellektuelle Ausbildung der Nonnen im Spätmittelalter. In: Kruppa, Nathalie; Wilke, Jürgen (Hgg.): Kloster und Bildung im Mittelalter. Göttingen 2006. Seite 61–87.
- SCHLOTHEUBER, Eva: Klostereintritt und Bildung. Die Lebenswelt der Nonnen im späten Mittelalter. Tübingen 2004.
- SCHLOTHEUBER, Eva et al. (Hgg.): Studien und Texte zur literarischen und materiellen Kultur der Frauenklöster im späten Mittelalter. Ergebnisse eines Arbeitsgesprächs in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. Studies in medieval and Reformation thought; Bd. 99 (2004).
- SCHNEIDMÜLLER, Bernd (Hg.): Die Welfen und ihr Braunschweiger Hof im hohen Mittelalter. Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, Bd. 7 (1995).

- SCHREINER, Klaus (Hg.): Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge. Schriften des Historischen Kollegs; Kolloquien 20 (1992).
- SCHUETTE, Marie: Gestickte Bildteppiche des Mittelalters. Bde. 1 und 2. (1930).
- SCHUTH, Dietmar: Die Farbe Blau. Versuch einer Charakteristik. Münster 1995.
- SIMSON VON, Otto: Von der Macht des Bildes im Mittelalter. Gesammelte Aufsätze zur Kunst des Mittelalters. Berlin 1993.
- SOFFNER, Monika: Der Braunschweiger Dom. Braunschweig 1999.
- SUNTRUP, Rudolf: Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts. München 1978.
- TOUSSAINT, Gia: Jerusalem – Imagination und Transfer eines Ortes. In: Reudenbach, Bruno (Hg.): Jerusalem, du Schöne. Vorstellungen und Bilder einer heiligen Stadt. Bern 2008. S. 33–60.
- TRIPPS, Johannes: Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsgeschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik. Habilitationsschrift. Berlin 2000.
- UHDE-STAHN, Brigitte: Figürliche Buchmalereien in den spätmittelalterlichen Handschriften der Lüneburger Frauenklöster. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte; Bd. 17 (1978). Seite 25–60.
- VOGTHERR, Thomas: Die lüneburgischen Klöster und der Adel im späten Mittelalter. In: Jaitner, Klaus; Schwab, Ingo (Hg.): Das Benediktinenkloster Ebstorf im Mittelalter. Hildesheim 1988.
- WEHKING, Sabine: Die Inschriften der Lüneburger Klöster Ebstorf, Isenhagen, Lüne, Medingen, Walsrode, Wienhausen. Die deutschen Inschriften, Bd. 76. Wiesbaden 2009.
- WITTEKIND, Susanne: Vom Schriftband zum Spruchband. Zum Funktionswandel von Spruchbändern in Illustrationen biblischer Stoffe. In: Frühmittelalterliche Studien; Bd. 30 (1996). Seite 343–367.
- WOLF, Gerhard: Schleier und Spiegel. München 2002.
- WILHELM, Pia: Die Bildteppiche. Wienhausen 1980.
- ZAHLTEN, Johannes: Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. Stuttgart 1979.
- ZILLMANN, Sigurd: Die welfische Territorialpolitik im 13. Jahrhundert (1218–1267). Braunschweig 1975.

ZIMMER, Petra: Die Funktion und Ausstattung des Altares auf der Nonnenempore. Beispiele zum Bildgebrauch in Frauenklöstern aus dem 13. bis 16. Jahrhundert. Diss. Köln 1990. Lexika und Nachschlagewerke:

CAPPELLI, Adriano: Lexicon Abbreviaturarum. Dizionario di Abbreviature latine ed italiane.

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens: Bächtold-Staubli, Hanns (Hg.). 10 Bände. Berlin 1987.

Kleines Wörterbuch der Architektur. Stuttgart 1995.

KOCH, Wilfried: Baustilkunde. München 1994.

Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst: Keller, Hiltgart L. (Hg.). Stuttgart 2005.

Lexikon der christlichen Ikonographie: Kirschbaum, Engelbert; Braunfels, Wolfgang (Hgg.). 8 Bde. Rom 1994.

Lexikon des Mittelalters: Avella-Widhalm, Gloria (Hg.). 9 Bände. München 1977–1999.

Lexikon für Theologie und Kirche: Köhler, Josef; Rahner, Karl (Hgg.). 14 Bände. Freiburg im Breisgau 1957–1968.

Novae Concordantiae Bibliorum Sacrorum Juxta Vulgata Versionem Criticae Editam: Fischer, Bonifazius (Hg.). 5 Bde. Stuttgart 1977.

SCHILLER, Gertrud: Ikonographie der Christlichen Kunst. Bde. 1–8. Gütersloh 1980, 1991 (1966).

Websites

www.bildindex.de

www.elkage.de

8.1 Abbildungsnachweise

S. 67, 76, 77, 84, 87, 89, 92, 100, 102, 110, 113:
Fotos von Ulrich Loeper, @Kloster Wienhausen

S. 214–215, Abb. 2 und 3: © Kloster Wienhausen

S. 216, Abb. 4 und 5: © Kloster Ebstorf

S. 217–219, Abb. 6 bis 11, Digitalisate der Handschriften:
© Kloster Wienhausen

S. 222 bis 270 (Fotos der Malereien des Nonnenchors Wienhausen):
Ulrich Loeper, © Kloster Wienhausen

9 Bildteil



Abb. 1: Doppelgiebel des Klosters Wienhausen; im Hintergrund rechts der Nonnenchor



© Kloster Wienhausen

Abb. 2: Madonna mit Kind, Skulptur um 1300



© Kloster Wienhausen

Abb. 3: Die Skulptur des Auferstehungschristus (um 1300)



(c) Kloster Ebstorf

Abb. 4: Die Ebstorfer Weltkarte (Reproduktion)



(c) Kloster Ebstorf

Abb. 5: Der Auferstehende als Zentrum der Ebstorfer Weltkarte.



Abb. 6: Hs. 60, fol. 1r (© Kloster Wienhausen)

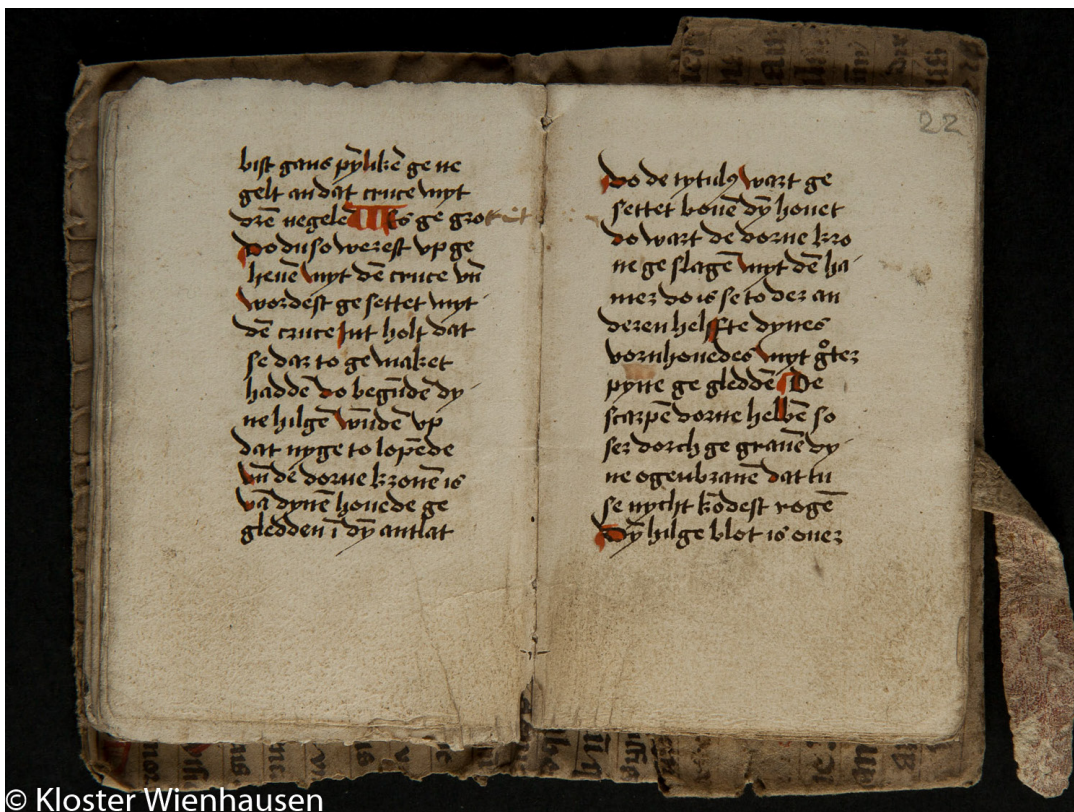


Abb. 7: Hs. 60, fol. 1v und 2r (© Kloster Wienhausen)



© Kloster Wienhausen

Abb. 8: Hs. 60, fol. 2v und 3r (© Kloster Wienhausen)



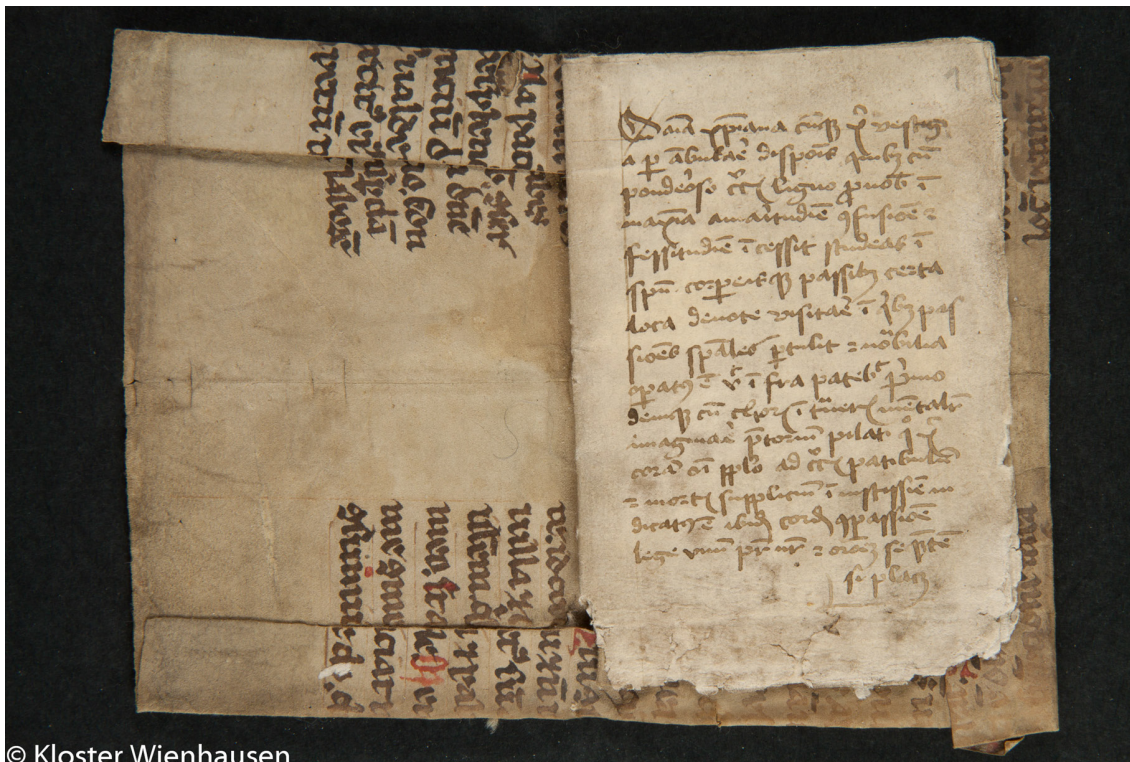
© Kloster Wienhausen

Abb. 9: Hs. 60, fol. 21v, 22r



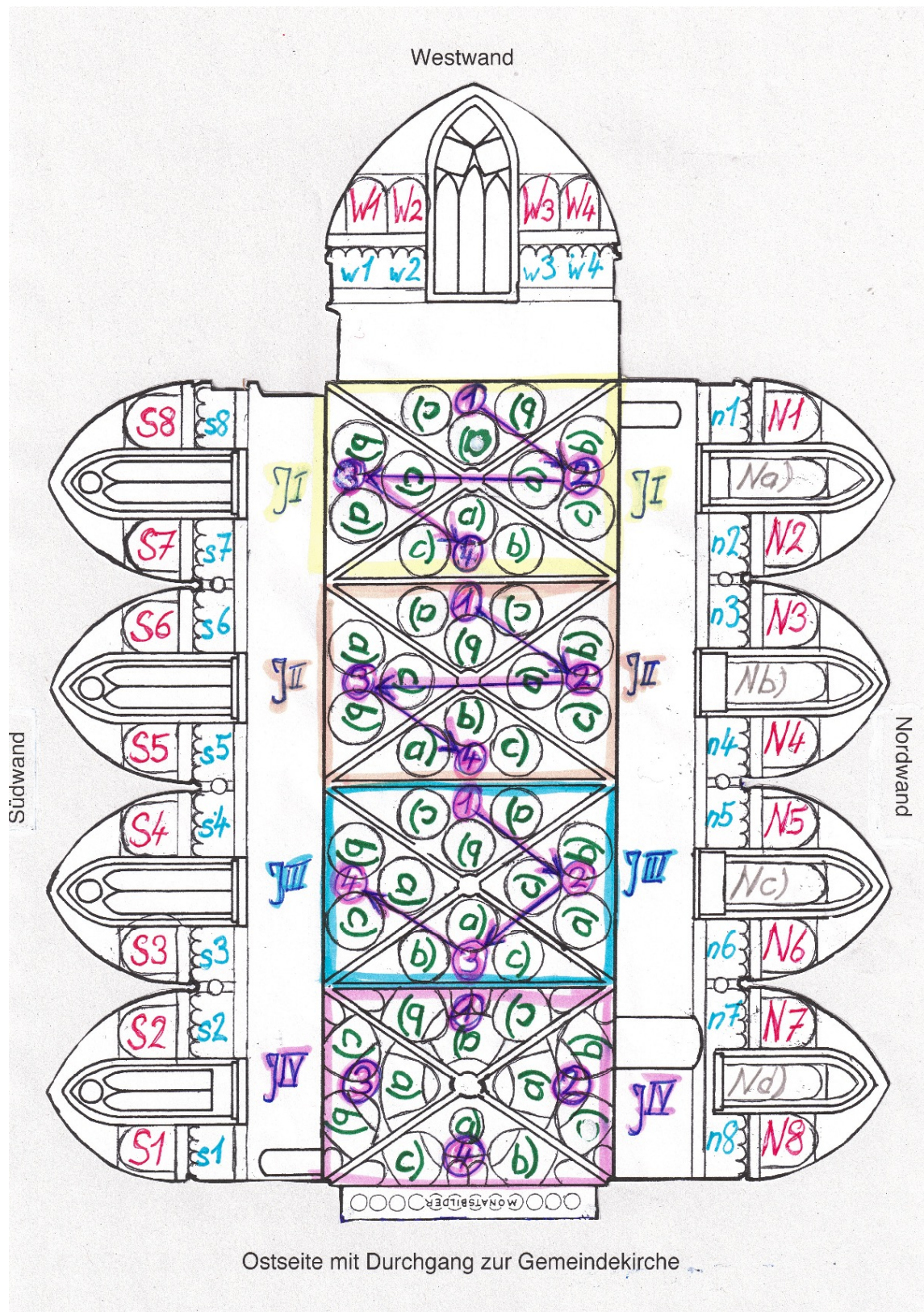
© Kloster Wienhausen

Abb. 10: Hs. 31, fol. 1r



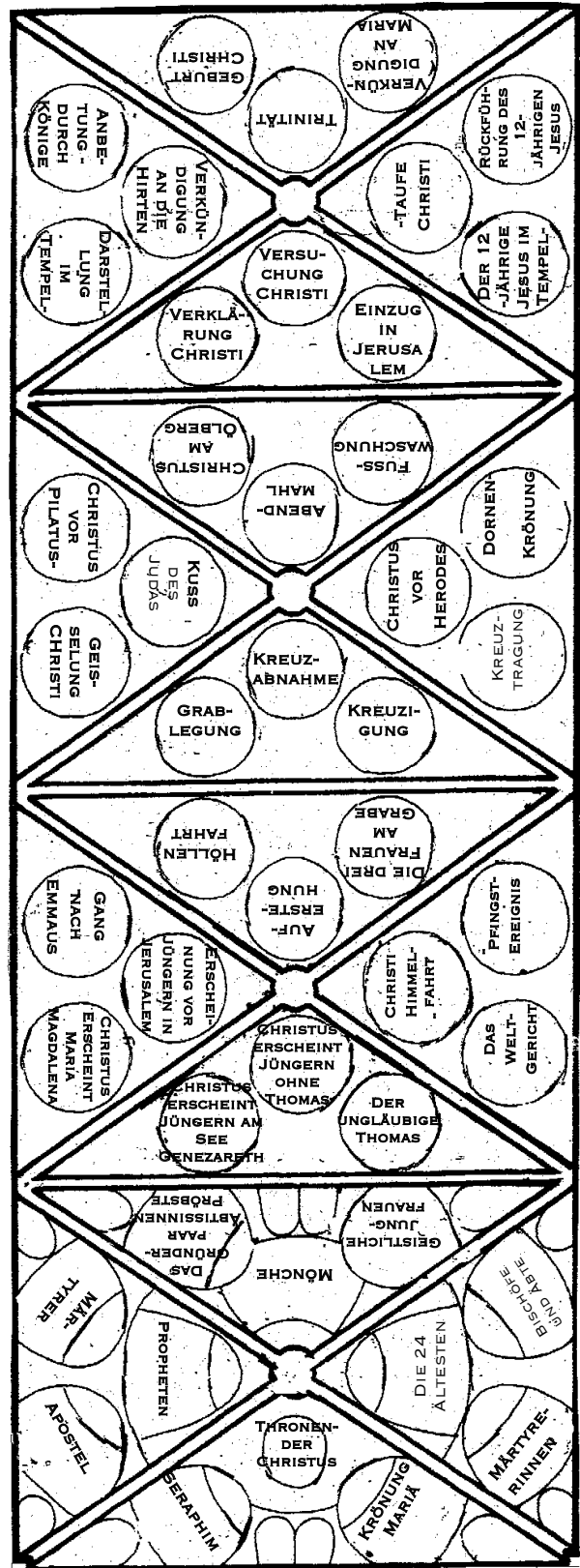
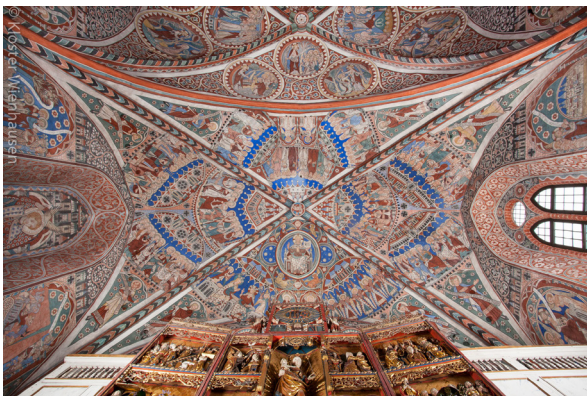
© Kloster Wienhausen

Abb. 11: Hs. 86, fol. 1v



Schema mit zu den einzelnen Darstellungen zugewiesenen Ziffern und Buchstaben, um die Narrationslinie nachvollziehbar zu machen. Blickrichtung von Ost nach West. Wände: Beginn bei S1/s1, Ende bei N8/n8; Deckengewölbe: Beginn bei J I/1a), Ende bei J IV/4a) bis c).

Westwand



Ostseite

Das Deckengewölbe des Nonnenchors – Untersicht, Blickrichtung von West nach Ost

9.2 Die Bilder an den Wandfriesen



Südwand, erstes Joch: S1, s1 und S2, s2



S1: Der Schöpfer von Engeln verehrt



s1: Die Martyrien von Petrus und Paulus (durch eingebaute Prieche nicht mehr ganz erkennbar)





S2: FIAT LUX – Die Erschaffung des Lichts



s2: Die Martyrien des Andreas, Johannes und Jacobus dem Älteren (Major)



Südwand, zweites Joch: S3, s3 und S4, s4



S3: Die Trennung von Wasser und Himmel



s3: Die Martyrien von Philippus und Jacobus dem Jüngeren (Minor)



S4: Die Trennung von Wasser und Erde; die Erschaffung der Pflanzen



s4: Die Martyrien von Bartholomäus und Matthias



© Kloster Wienhausen

Südwand, drittes Joch: S5, s5 und S6, s6



S5: Die Erschaffung von Sonne und Mond



s5: Die Martyrien von Judas Thaddäus und Simon



S6: Die Erschaffung der Fische und Vögel



s6: Die Martyrien von Thomas und Matthias



Südwand, viertes Joch: S7, s7 und S8, s8



S7: Die Erschaffung der Säugetiere und des Menschen



s7: Die Martyrien des Stephanus und eines unbekannten Heiligen



S8: Die Erschaffung Evas



s8: Die Martyrien des Laurentius und eines unbekannten Heiligen



© Kloster Wienhausen

Westwand: W1, w1, W2, w2 und W3, w3, W4, w4



W1: Zusammenführung von Adam und Eva

W2: Die Ruhe des Schöpfers



w1: Die Martyrien von Clemens und Dionysios

w2: Der Tanz der Salome und die Enthauptung Johannes des Täufers



W3: Der Sündenfall

W4: Die Strafrede Gottes



w3: Der Tod der Maria, Anna Selbdritt

w4: Benediktus, Bernardus



© Kloster Wienhausen

Nordwand, viertes Joch: N1, n1; Na); n2, n2



N1: Die Vertreibung aus dem Paradies



n1: Maria Magdalena vor Christus beim Gastmahl bei Simon



Na): Der Schutzheilige des Klosters Wienhausen, Alexander von Rom



N2: Befehl zum Bau der Arche



n2: Die Martyrien von Katharina und Margareta



Nordwand, drittes Joch: N3, n3; Nb); N4, n4



N3: Die Arche Noah



n3: Die Martyrien der Agnes und der Dorothea



© Kloster Wienhausen

Nb): Der heilige Mauritius



N4: Die Errichtung des Bundes von Gott mit Noah und dessen Frau



n4: Die Martyrien von Agatha und Barbara



Nordwand, zweites Joch: N5, n5; Nc); N6, n6



N5: Die Opferung des Isaak



n5: Die Martyrien von Cecilia und Lucia



Nc): Der heilige Christophorus



N6: Jacobs Traum von der Himmelsleiter



n6: Christus kehrt beim Zöllner und Sünder Zachäus ein



© Kloster Wienhausen

Nordwand, erstes Joch: N7, n7; Nd); N8, n8



N7: Gott erscheint Moses im brennenden Dornbusch



n7: Das Kloster Wienhausen



Nd): Der Erzengel Michael



N8: Der Untergang der Ägypter im Roten Meer



n8: Der Himmlische Bräutigam von Jungfrauen verehrt

9. 3 Die Malereien im Deckengewölbe

1. Joch J I



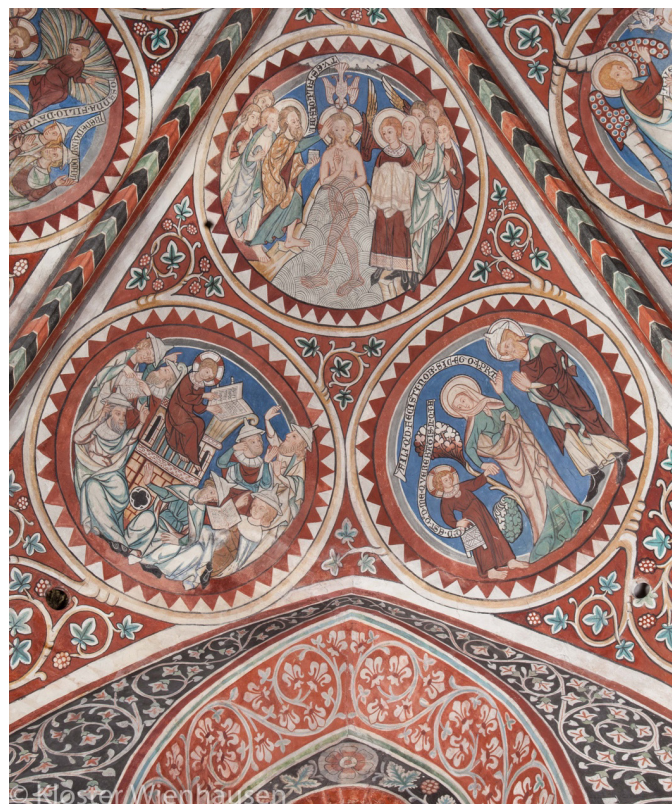
J I/1a): Die Trinität

J I/1b): Die Verkündigung – J I/1c): Die Geburt Christi



J I/2a): Verkündigung an die Hirten

J I/2b): Anbetung durch die Könige – J I/2c): Darstellung im Tempel



J I/3c): Die Taufe Christi

J I/3a): Der 12-jährige Jesus im Tempel – J I/3b): Die Rückführung des 12-jährigen Jesus



J I/4a): Die Versuchung Christi

J I/4b): Die Verklärung Christi – J I/4c): Der Einzug in Jerusalem

2. Joch, J II: Die Passion



J II/1b): Das Abendmahl

J II/1a): Die Fusswaschung – J II/1c): Christus am Ölberg



J II/2a): Der Kuss des Judas

J II/2c): Christus vor Pilatus – J II/2b): Geisselung Christi



J II/3b): Christus vor Herodes

J II/3c): Kreuztragung – J II/3a): Dornenkrönung



J II/4b): Die Kreuzabnahme

J II/4c): Grablegung – J II/4a): Kreuzigung

3. Joch, J III



J III/1b): Die Auferstehung

J III/1c): Die drei Frauen am Grabe – J III/1a) Die Höllenfahrt



JIII/2c): Erscheinung Christi vor den Jüngern in Jerusalem

JII/2b): Gang nach Emmaus – JII/2a): Erscheinung vor Maria Magdalena



J III/3a): Christus erscheint den Jüngern ohne Thomas

J III/3c): Christus erscheint Jüngern am See Genezareth – J III/3b): Der ungläubige Thomas



J III/4a): Christi Himmelfahrt

J III/4c): Das Weltgericht – J III/4b): Das Pfingstereignis

4. Joch, J IV



JIV/1a): Die Mönche;

JIV/1b): Geistliche Jungfrauen; JIV/1c): Gründerpaar mit Äbtissinnen und Pröbsten



J IV/2a): Propheten

J IV/2b): Die Märtyrer – J IV/2c): Apostel



J IV/3a): Die 24 Ältesten

J IV/3b): Die Märtyrerinnen – J IV/3c): Bischöfe und Äbte



J IV/4a): Thronender Christus

J IV/4b): Krönung Mariä – J IV/4c): Seraphim

9. 4 Die Monatsbilder an der Spiegelseite des Durchgangsbogens zur Gemeindekirche



Luna



Aderlass



Weinernte



Bäume schneiden



Bäume pflanzen



Holz hacken



Mann am Kamin



Schweine schlachten



Schweine füttern



Säen



Pflügen



Getreide mähen



Getreide binden



Sol